
الكرمل
فصلية ثقافية
52
صيف 1997

رئيس التحرير : **محمود درويش**

سكرتير التحرير:

زكريا محمد

تصدر عن : مؤسسة الكرمل الثقافية

رام الله - فلسطين

ص. ب : ١٨٨٧ هاتف - فاكس :٥ /٩٩٨٧٣٧٤(٠٢)

E - mail :Carmel@Carmel. org

تصدر طبعة الاردن عن : دار الشروق للنشر والتوزيع ، ص . ب ٩٢٦٤٦٣ ،

الرمز البريدي ١١١١٠ ـ عمان

ـ الاردن ، هاتف ١/ ٦١٨١٩٠، فاكس : ٦١٠٠٦٥

مكتب القاهرة : (بواسطة دار الفتى العربي ٩ شارع مديرية التحرير ـ جاردن سيتي - القاهرة) هاتف - فاكس : ٣٥٥٠٥٦٤ - ٣٥٥٧٦٣٤ـ ٣٥٥٧٦٣٥(٢٠٢)

باريس : Mr. S. Hadidi

17, avenue Georges Duhamel

94000 Creteil

France

الاشتراكات السنوية : ٦٠ دولاراً للأفراد، ١٢٠ دولاراً للمؤسسات

(بما فيها نفقات البريد)

التنضيد والإنتاج : مؤسسة «الأيام» - رام الله

الطباعة : مطبعة الندى - عمان - الأردن

العدد 52

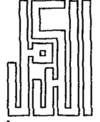
صيف 1997

الكرمل

فصلية ثقافية

فوجيء الكثيرون منّا بمرور الذكرى الخامسة والعشرين لرحيل غسان كنفاني. لعل المفاجأة، هنا، أختُ المفارقة: إذ أنَّ حياتنا العاصفة لم تملك الوقت الكافي للانتباه الى حركة الزمن، بينما نحن عاكفون طيلة الوقت، كما نقول، على توحيد الزمن التاريخي لتجربتنا الإنسانية والثقافية، وعلى صيانة الذاكرة الوطنية من عصف النسيان. ولكن، لا الماضي يبتعد تماماً، ولا الغد يقترب إلاّ لماماً من سياج هذا الحاضر الحديدي الطويل. وهكذا سنحتاج، لنفهم أنفسنا أكثر، إلى التساؤل أمام صورة غسان كنفاني الموزعة على حلقات الزمن: ماذا تبقّى لنا منه؟ وماذا تبقى منا لذكراه؟

لا تكون المسافة دائماً مرآة، فقد تكون أيضاً متاهة. ومن فرط ما ثقلت أيامُنا منا، فنراها من بعيد أشباحاً لنا وليست لنا، على سفوح كانت لنا، ترعى الماعز وما تبقى من عشب الأسطورة، نزداد توقاً إلى قراءة أيامنا الأولى في تراث غسان الفنيّ بالخصوبة والحرارة والوعد الجميل، ونزداد حُرْقةً على الفصول التي لم يكتبها، بل هيّأ لها، ولنا، كامل العُدّة التي تأذن لها بالإنفتاح على حركة التطور... مشروعاً إبداعياً غير منجز، ترتبط حداثته بحدّة الأسئلة التي تثيرها ثقافة المقاومة والتحرر غير المنجز، دون أن تحتاج البدايات إلى الدوران على بداياتها دائماً. إذ أن مشروع غسان الثقافي، المتعدّد المستويات والأنواع والأشكال، يدعونا إلى التحرّك في سياق تاريخ أدبي لا تُقطّعُهُ حالة الطوارىء إلى لحظات زمنية متفرقة، كما يدعونا إلى الإنتقال الطبيعي من مرحلة التبشير الرسولي بالهدف المجرّد إلى قراءة العوالم الداخلية المتعددة لأهل هذا الهدف، والى مقاومة ما يعيق التعبير عن إنسانية الإنسان وحريته، فلا يكون تحرر الوطن منافياً لحرية المواطن.



هذا هو المعنى المُضْمَر والمعلن لتجربة غسان كنفاني المفتوحة على النجاة من احتمال اختزال التجربة الفلسطينية في ثنائية الهجرة والعودة، وعلى التمييز الحاذق بين الأدب، الذي يستمدُّ خصوصيته وقدرته على حياة ثانية باختراق لحظته التاريخية، من كونه نشاطاً نوعياً لا يهدف إلى هدف نهائي، وبين انخراط الأديب في مشروع تحرري ذي أهداف محددة. من هنا تعرض غسان، المسكون بهاجسي تغيير الواقع وتثوير اللغة، وبقلق التجريب الدائم، ويشبق حب الحياة والإصغاء إلى فحيح الرغبة، إلى سوء فهم ما لم يتخلص منه تماماً إلا عندما أنجز ما لا يريد: حين احتلَّ دمُه الساطع مكانة الحبر في رسم صورته العامة الموحدة، فتحوّل من أخوّة الملاك والشيطان المترددة إلى صورة القدّيس المجردة.

كم كان سيسخر من ذلك. فهو كاتب أكثر مما هو شهيد. كاتب يفيض كنهر وحشيّ. لكن على التراجيديا العامة أن تكمل فصولها فيه... في المؤلف الصاعد إلى أقصى حدود الرسالة، إلى كتابة الحكاية التي تؤسس كتابتُها شرعيةً ثقافية ضروريّةً لاستعادة أرض الحكاية. وحين يصبح المؤلف هو النص فإن في غواية مؤلف مضادٍ من السلاح ما يكفي لإضافة فصل لا معنى للمعنى فيه، فصل تتحقق فيه «الشخصية بلا خصوصية، وتتجلى الخصوصية فيه بلا شخصية». قُتل المؤلف لتبقى روايتنا عن ذاتنا ناقصة، ربما ليكتبها الآخر. قُتل المؤلف في ذروة الإستعارة التي تعرف كيف تضيء عناصر تكوّنها الأولى، وعلى مشارف الفكرة التي جعلت الجزيرة مقطعاً نثرياً في إيقاعات البحر، دون أن يتحول المنفى إلى مدائح، ودون أن تتحول الصحراء العربية إلى معلّقة تُوَحِّد القبائل.

ليس تمجيد الشخص هو سؤال الأدب. إنّ أفضل ما نفعله لتكريم غسان كنفاني هو أن نعيد قراءته من جديد، وأن نسكن هواجسه حول مكونات ثورية النص الأدبي وعلاقتها بأسئلة الواقع، وأن نحمي الحلم من الندم، وأن نطوّر حاسّة النقد لرفع حرية الإنسان إلى مستوى القيمة الأسمى التي يتشكّل منها معيار تحرر الوطن. إن عودة غسان إلى نقاشنا هي شكل من أشكال عودة المعنى إلى حياتنا التي يهددها الكثير الكثير من اللامعنى . .

الفهرست

محمد حسنين هيكل

حوار عن الحوار!

منذ أن تمكن «هنري كيسنجر» - وشركاه - في نهاية سنة ١٩٧٣ وبداية سنة ١٩٧٤ من تعطيل فرصة تحققت لاستعادة المشروع القومي، وتقويم وتعميق مساره - تعرضت الأمة لظواهر وأعراض تثير القلق على حالتها الصحية، وعلى حالتها النفسية والعقلية أيضاً!

إن معركة يونيو سنة ١٩٦٧ - برغم كل ما قالوه - لم تكن نصراً استراتيجياً كاملاً يعطي الدولة العبرية حق رسم خريطة الشرق الأوسط من جديد وعلى هواها.

ومعركة أكتوبر سنة ١٩٧٣ - برغم كل ما قلناه - لم تكن نصراً استراتيجياً كاملاً يعطي العرب حق رسم خريطة الشرق الأوسط من جديد وعلى هواهم.

وبدون مبالغات لا داعي لها فمن الممكن القول أنه في سنة ١٩٦٧ استطاعت إسرائيل بتحالف مع الولايات المتحدة أكثره في السر وأقلّه في العلن، أن تضع على خريطة المنطقة أمراً واقعاً جديداً لا يمكن تجاهله. وعلى نحو أو آخر فإنه في سنة ١٩٧٣ استطاع العرب بنوع من وحدة العمل، معزز بتحالف دولي واسع ، أن يضعوا على خريطة المنطقة أمراً واقعاً مختلفاً لا يمكن هو الآخر تجاهله.

وكان وارداً أن تسوية معقولة - وليس بالضرورة نهائية - في الشرق الأوسط قد تكون متاحة في مناخ عالمي تنبىء شواهده المبكرة أنه معبأ ومشحون بما يصعب رصده ومن ثم الاحتياط مسبقاً لمفاجآته. وفي كل الأحوال فقد بدا أن أبسط ضرورات السلامة تقتضي يقظة في التعامل مع أوضاع مستجدة شرط الفهم الدقيق لهذه الأوضاع، كما تقتضي مرونة في الحركة شرط الاستيعاب العميق للاستراتيجية العليا المطلوبة للأمة، وهي استراتيجية قد يقصر الحاضر عن مقاربة أهدافها، لكنه لا يملك حق إشعال النار فيها وتحويلها إلى رماد خامد من أي نبض وحس!

لكن هذا الذي كان وارداً ضاع منه طريقه لأسباب كثيرة، وذلك حديث طويل ليست له جدوى في هذه الأوقات، والتمادي فيه خلط للأحلام بالأوهام، وسقوط من الوعي إلى غيبوبة معزولة عن مجرى التاريخ!

□

وبصرف النظر عما كان «وارداً» ثم أصبح «ضائعاً» فإن المسافة الطويلة بين «كان» و«أصبح» سحبت معها الظواهر والأعراض التي قلت أنها تثير القلق على الحالة الصحية للأمة، وعلى حالتها النفسية والعقلية أيضاً.

والحقيقة أن هذه الظواهر والأعراض هي التي تستحق الوقوف طويلاً أمامها في هذه اللحظة، لأن تأثيرها واصل في المستقبل إلى بعيد، مؤثر عليه في الصميم، وذلك في كل الأحوال أهم من «كان» وأخواتها، و«أصبح» ومترادفاتها.

* لقد كانت إشارة القلق الأسرع إلى الظهور شيئاً يمكن حسابه نتيجة مباشرة لتفاعلات ظروف الحرب في أكتوبر ١٩٧٣، وترتيباً على ما ظهر وترسخ أثنا ءها وبعدها من أواصر وعلاقات متداخلة بين مراكز القيادة السياسية وبين مشتريات السلاح وفوائض أموال البترول والقفزة الهائلة فيها، ثم الإحساس الزائف بنشوة النفوذ والغنى، وكل ذلك دعا إلى تجاوزات خطيرة في حدود وحرمات كثيرة.

ثم تكاملت ملامح الظاهرة، وإذا نحن أمام: فساد متشح بالسلطة.

* وجاءت الإشارة الثانية للقلق لاحقة حين زادت وعلت نبرة الاحتجاج على ما آلت إليه الأوضاع السياسية والاجتماعية، وفي غيبة قنوات سياسية وشرعية يمكن أن تستوعب حركة الاحتجاج وتحولها إلى فعل مؤد إلى أمل. ومع شيوع اليأس ظهرت وتصاعدت نزعات العنف.

ثم تكاملت ملامح الظاهرة، وإذا نحن أمام: إرهاب ملتحف بالدين.

* ثم جاءت الإشارة الثالثة للقلق وقد برق شرارها بالذات على شطآن الخليج، وبان على وهجها وكأن القرار السياسي العربي أضاع رشده. فما بين الحرب العراقية الإيرانية - ثم غزو الكويت - ثم تحالف عاصفة الصحراء - بدت التصرفات العربية فاقدة للذاكرة مصابة بقصر النظر، متلعثمة مترددة في خطابها، ملعوبا بها وهي تحسب نفسها لاعبة.

ثم تكاملت ملامح الظاهرة، وإذا نحن أمام: قرار عربي مغترب عن العصر وقد أصابه داء الاكتئاب يعبر عن نفسه بالهياج المستثار مرة وبالسكون الخامد مرة أخرى، وهو في الحالتين كئيب كما هو مكتئب!

* وأخيراً تبدت إشارة رابعة لعلها هذه اللحظة أظهر - وإن لم تكن أخطر - ما يثير القلق على الحالة الصحية للأمة، وبالتحديد والتركيز على صحتها النفسية والعقلية....

□

والذي أعنيه الآن هو ذلك الذي نسمع أصواته وأصداءه في الأجواء العربية الفكرية والسياسية من دعوات أو دعاوى عن «ضرورة الاعتراف بالآخر حتى لو

كان عدواً»، وعن «لزوم الحوار معه لأن الحوار لا يكون بين متفقين وإنما يكون بين مختلفين»، وعن أن تلك «سمات الزمان الجديد وأساليبه العاقلة والحضارية».

ومع أن ذلك كله معقول ومقبول - فإنه مثل كل معقول مقبول يفترض الاستقرار على قواعد، أو على أرضية، يكون منها أساس يتحمل البناء فوقه ويستحق التعلية عليه.

ومثلاً، كقاعدة وأساس، فإننا حين نطالب طرفاً بأن يعترف بالآخر ولا ينفيه فإن من حق هذا الطرف أن يتأكد من أن الطرف الآخر بدوره يعترف به ولا ينفيه.

وعلى سبيل القياس فإنه إذا كان من الضروري مطالبة الشعب الفلسطيني بأن يعترف بإسرائيل ولا ينفي وجودها، فمن الضروري، في اللحظة نفسها مطالبة إسرائيل بأن تعترف بالشعب الفلسطيني ولا تنفي وجوده.

لكن المدهش أن ذلك لا يحدث. فمن المعلوم أن الكلمة الأولى في المشروع الصهيوني أواخر القرن الفائت - وعلى أيام «تيودور هرتزل» - تمثلت في دعوى أو ادعاء أن فلسطين «أرض بلا شعب مستحقة لشعب بلا أرض»!

ثم ان الكلمة الأخيرة للدولة العبرية في أواخر هذا القرن - وعلى أيام «بنيامين نتانياهو» - تمثلت في خريطة قدمتها إسرائيل للعرب والعالم وأوله الرئيس الأميركي «بيل كلينتون» ومرفق بها ما يعني أن «هذه هي الخريطة غير القابلة للمناقشة لصورة الحل النهائي الذي ترضاه إسرائيل». ثم تظهر الخريطة وكل خط أو موقع عليها ينفي أي وجود لشعب فلسطين أو اعتراف لهذا الشعب بوطن!

وهنا نحن أمام سؤال مبدئي، قاعدي وأساسي :

من الذي ينفي من ؟ ومن الذي يعترف بمن ؟

إن العبيد وحدهم - بالمذلة - هم الذين يحتملون أن يضعوا، كل الذنوب على أنفسهم حتى وإن لم يكونوا مرتكبيها. والأغبياء وحدهم - بالمكابرة - هم الذين يضعون كل الذنوب على غيرهم حتى وإن كانت من صنع أيديهم.

وإذا كان هناك مستقبل للأمة العربية، فإن هذا المستقبل لا يمكن البحث عنه في منطقة العبودية، ولا في منطقة الغباء!

□

وإذا ظللنا مع القواعد والأسس وذهبنا خطوة أبعد، فإن هناك سؤالاً حيوياً تتحتم الإجابة عليه قبل أن ننتقل من «نفي الآخر» إلى «الاعتراف به» ومن ثم إلى الحوار معه «مجاراة للعصور الحديثة وأساليبها العاقلة والحضارية».

وهذا السؤال الحيوي يتعلق بحجم ما بيننا وبين أي «آخر» من أسباب للتناقض استدعت النفي وعدم الاعتراف. ولا يتعلق الأمر هنا بأسباب التناقض فحسب وإنما بحجمها وطبيعتها وطاقة الاحتكاك الكامنة في الكتل المرئية وغير المرئية لها.

إن هذه العناصر في أي صراع - وليست أمزجة أو رغبات الأطراف - هي ما يحدد إمكانية الحوار، ونوعية هذا الحوار إذا كان ممكنا، ودرجة كثافته إذا تحققت إمكانيته.

ومن ناحية أخرى فإن كل حوار هو في حقيقته جسر. وإمكانية بناء أي جسر مرهونة بمسافة ما بين ضفتين أو جانبين. والهندسة الحديثة قادرة على صنع معجزات مع الصلب والحجر لكن الهندسة السياسية مع التاريخ والبشر لا تخضع لصنع المعجزات، على الأقل بالسرعة والكفاءة إياهما.

وعلى نحو أو آخر فإن الحالة العامة لعناصر وحقائق أي صراع هي المؤثر الأول على فكرة الحوار فيه، بمعنى أنه إذا كانت الحالة العامة للعناصر في الصراع هي حالة الصدام فإن مطلب الحوار يكون امتصاص قوة الصدمة، وإذا كانت حالة الصدام هي الحُمَّى فإن مطلب الحوار يكون تقليل درجة الحرارة. وبتعبير مباشر فإنه إذا كانت المسافات شاسعة بين مصالح الأطراف ومطالبها فإن هدف الحوار يصبح تجنب الوقوع في الهاوية وكسب الوقت حتى تتغير الظروف وتسنح الفرص الملائمة لهذا الطرف أو ذاك.

وباختصار فإنه ليس هناك حوار لا تحكمه - بدايةً ونهايةً - طبائع العناصر المُكَوِّنة للصراع، وقياس المسافات بين ضفافه وجوانبه، والتفرقة بين الممكن في الهندسة المعمارية والممكن في الهندسة الإنسانية.

وربما كان مهمّاً أن نتذكر بأنه إذا لم نفكر نحن بهذا المنطق فإن الآخرين - يقيناً - يفكرون به، ذلك أن القوانين تمارس فعلها سواء تذكرها البعض أو نسيها. ومن سوء الحظ أننا في صراع أمام طرف لا ينسى. والواقع أنه لا يملك أن ينسى!

□

ونصل إلى مسألة الحوار مع الآخر كمسألة مطروحة وبصرف النظر عن كل ما سبق سواء فيه ما يتعلق بالنفي والاعتراف، أو ما يتعلق بطبيعة عناصر الصراع.

إن فكرة الحوار - وبعيداً عن أي تطبيق عملي على العلاقة بين العرب وإسرائيل - شأنها شأن كل فكرة تستحق الاحترام ليست استعراضاً لحجج في مقابل حجج، وليست مباراة في طبقات الأصوات وأكثرها اتساعاً وارتفاعاً.

إنما الحوار الحقيقي صلة وشروط تتعلق بحقائق الأشياء، وحقائق الأشياء في قيمة أي حوار تتطلب علاقة توازن من نوع ما بين عنصرين:

١ - توازن من نوع ما في «المعرفة» بين طرفي الحوار.

٢ - ثم توازن من نوع ما في «القدرة» بين طرفي الحوار.

والحاصل أنه إذا جرى لقاء بين طرف يعرف وطرف لا يعرف فإن ذلك اللقاء يصعب أن ينشيء حواراً يستحق هذا الوصف.

والحاصل، أيضاً، أنه إذا جرى لقاء بين طرف يقدر وطرف لا يقدر فإن ذلك اللقاء يصعب أن ينشىء حواراً يستحق هذا الوصف.

والغالب أن اللقاء في مثل هذه الحالات - وحيث «لا توازن في المعرفة» و«لا توازن في القدرة» - ينشىء أنواعاً من الكلام فيها على أحسن الأحوال رغبة الاستكشاف والاستطلاع لداعي الفهم أو زيادة التحوّط، وربما كانت فيها رغبة الاسترضاء إما لدفع الشر أو الحسد، وربما كان القصد إبداء التواضع والتلطّف وتفويت لحظات الحرج.

وذلك كله لا يندرج تحت عنوان الحوار ولا يدخل في بابه.

ولقد سبقت الإشارة إلى «فساد يتشح بالسلطة»، و«إرهاب يتلحّف بالدين»، و«قرار سياسي أضاع رشده». والآن، فنحن أمام عجزٍ يهرول إلى ستر حالة انكشاف وعُرْي في أسباب المعرفة والقدرة، بدعوى «مجاراة زمان جديد وأساليبه العاقلة والحضارية».

وما أقل ما يعرف العجز عن الأزمنة الجديدة، وعن العقل، وعن الحضارة.

ومع ذلك فلنقل باختصار أن «أدب الحوار» لا ينشىء حقائق، ولكن الحقائق هي التي تفرض «أدب الحوار»؟

الحوار

الشاعر الأمريكي الراحل ألن غنسبرغ :

الشعر احتفال موسيقي ولغوي وشعائري

حوار : ناتالي حنظل

كيف يمكن وصف هذا المكان، هذا المكان الذي يدعى أمريكا؟ أهو الفردوس، أم الجحيم، أم كلاهما معاً كما يختلطان في وقائع ذهن ألن غنسبرغ؟ الشاعر لا يسير مع شعره على تخوم عالم يقرّر له كيف ينبغي أن يصف شكل العالم، وغنسبرغ لا يتلكأ طويلاً قبل تعرية الذات وتعرية المجتمع. وأمريكا تعلنه ملتاثاً، وتدمن على تلك اللوثة. «الأمر في غاية البساطة. قولي ما يدور في ذهنك، وكفى»، هكذا ردّد مراراً وأنا أرتّب مقدمات هذا الحوار، حتى أدركتُ أنه كان يقصد التعرية إياها، تعرية أمريكا المتغضنة والشاحبة والغائمة والمضطرمة. بعد أقل من شهر على هذا الحوار، الذي أجري مساء الجمعة ٢٣ شباط (فبراير) ١٩٩٧ ، رحل غنسبرغ، فجأة، مثلما ولد من رحم التناقضات.

***

إنها دائرة التناقضات التي بدأت منذ ساعة ولادته يوم ٣ حزيران (يونيو) ١٩٢٦ في نوارك – نيوجيرسي. وكان والده لويس غنسبرغ مدرّساً وشاعراً واشتراكياً متشككاً، وأمّه نايومي شيوعية سوف تصاب بالجنون وألن ما يزال في سنوات يفاعته. والتناقضات سوف تنقلب إلى متاهة طاحنة من الأسئلة والبحث عن منافذ الخلاص، وستقود غنسبرغ الشاب إلى قلب الحركة الأدبية الأهمّ في تاريخ أمريكا الثقافي مطلع الخمسينات. وكان الصراع يدور حول ثورة عارمة في الروح، وأسئلة عن النفس والجسد والكتابة، وأسئلة أخرى عن أمريكا كما يتوجب وصفها بالصوت الأجش وبالإيقاعات الصارخة.

في جامعة كولومبيا تعرّف ألن على جاك كيرواك، ثم بعدئذ على وليام بورووز ونيل كاسيدي، حيث ستبدأ الولادات الأولى لحركة الـ Beat مقترنة برؤية راديكالية تبحث عن الجديد في الفلسفة والشعر والأغنية والجنس، وتقود إلى المخدرات والتسكع والتمرد والبحث الدائب عن الكلمات، والمزيد من الكلمات الأخرى. ورغم ما أعلنته الحركة من عزم على إجراء قطيعة جذرية مع الأعراف والحدود والقيم، فإن محتواها الفعلي ظلّ يدور حول الإرتقاء بالذهن إلى مصافٍّ أخرى أكثر حرية وتحرّراً، في داخل النفس كما في الخارج من حول الجسد.

وكانت أمريكا في أواسط القرن هي الحرب الكورية، ومارتن لوثر كنغ، وجون ف. كنيدي، وأزمة الصواريخ الكوبية، وعصر الفضاء، و... جيل الـ Beat الذي قرّر أن يكتب أمريكا، أو أن يعيد كتابتها لا كما كُتبت من قبل. وفي العمق كانت الحركة متأثرة بأسلاف من الأسماء والتيارات : والت ويتمان، وليام بليك، رامبو، إزرا باوند، كارل ساندبرغ، وليام كارلوس وليامز، السوريالية، الـ Biues والتوراة. وكان أن فتحت الحركة زاوية أخرى للكلمات، وسلمت أمريكا إلى طراز آخر من أمريكا.

ولقد قطع غنسبرغ جميع الأشجار التي تحجب الحقائق المسكوت عنها، وتجسد نزوعه الراديكالي في ميادين عدة: كان شاذاً جنسياً، ويهودياً بوذياً، وشهد أمام الكونغرس لصالح تشريع المخدرات، واعتقل مراراً، وطُرد من كوبا، وحارب ضد السياسة الخارجية الأمريكية، وضد المظالم الأمريكية المرتكبة بحقّ العالم الثالث من أمريكا اللاتينية إلى الشرق الأوسط وآسيا. وفي قصيدته الطويلة المؤثرة Ankor Wat والتي كتبها أثناء جولته في آسيا الجنوبية قبيل التدخل العسكري الأمريكي، كتب : «أنقذني يا بوذا / ما الذي أفعله هنا ؟ / أحلم ثانية / أحلم بهذه البرهة / هذه البرهة الصخرية الرهيبة / وبأني في ينابيع / التغيير».

ورغم أن غنسبرغ كان أصغر أعضاء الحركة سناً، وكان يعتبر نفسه «مقلّداً لعمل كيرواك» كما ذكر لي في هذا الحوار، فإنه مع ذلك كان الأبرز في إشاعة الحركة ونقلها إلى عموم أرجاء أمريكا، وإخراج هؤلاء الأدباء من الظلال إلى دائرة الضوء. وحين نشر قصيدته «عواء» في عام ١٩٥٦، ثم تدخلت الشرطة لإغلاق مكتبة City Lights، بدأ صيت الحركة في الإنتشار السريع. وتحولت «عواء» إلى وثيقة التحدي التي طرحتها الحركة في وجه أمريكا. وقال لي غنسبرغ أن نجاح «عواء» نابع من أنها لم تُكتب لكي تُنشر، بل لكي تحتفي بالحقيقة العارية وبأعلى صوت ممكن. وقصيدة «عواء» تميّزت بخصائص جديدة عديدة، لعلّ أبرزها فكرة الإندماج بين الكلام والنفس والفكرة. وعنها يقول غنسبرغ : «نحن نفكّر ونتكلم على نحو إيقاعي كل الوقت، وفي كل عبارة وكل مقطع كلامي ثمة تكافؤ وزني مع ما سنقوله وجدانياً».

المقاطع المحلوفة هي ميزة أخرى في القصيدة، وهي في نظر غنسبرغ صور غائبة يدوّنها الذهن على نحو تلقائي، تماماً مثل نظرية سيزان في «الأحاسيس الصغيرة». لقد أراد خلق الإندماج الشديد بين الصور التي تستبعد الروابط العقلانية، وأراد للكلمات أن تزرع الصور في عين القارىء. السطور الطويلة متأثرة بنماذج والت ويتمان، وبنثر كيرواك الذي طوّر إيقاعات خاصة استوحاها من ثقافة السود (ولا يمكن التفكير في أصول الحركة بمعزل عن مختلف التأثيرات التي تركتها ثقافة السود الشعرية والنثرية والموسيقية). ولقد باتت السطور الأولى من القصيدة بين أشهر السطور في الشعر الأمريكي:

رأيت أفضل العقول في جيلي وقد دمرها الجنون

يتضوّرون عراة ومهسترين

يجرجرون أنفسهم عبر شوارع زنجية في الفجر...

وإثر وفاة والدته في عام ١٩٥٦، كتب غنسبرغ قصيدته Kaddish التي طُبعت في عام ١٩٦١، ويعتبرها الكثير من النقاد أعظم قصائده وأهمها. وهي مصاغة بمقاطع نثرية قصيرة، مشحونة إيقاعياً بالاستخدام الكثيف للوقفات والجمل المعترضة. وهي تترجم لمحات خاطفة من الذاكرة العتيقة ومن تاريخ أسرته، ورحلته، بالإضافة إلى كثير من الإشارات الصوفية اليهودية. وبعد خمس وعشرين سنة سيكتب قصيدة مكملة لهذه القصيدة، بعنوان «كفَنٌ أبيض»، وفي قصيدة أخرى بعنوان «أنا سجين في ألن غنسبرغ» سوف يقول : «من هذا العبد السيد الذي يجعلني أجيب باسمه على الرسائل، وأكتب الشعر عاماً بعد عام، وأواصل الظهور، ؟

وذلك يقودنا إلى علاقته بالأبدية، هو الذي حاول أن يعيش خارج الزمن أينما حلّ، ورأى الإتساع الفسيح سواء فتح عينيه أم أغمضهما. وفي مجموعته الأخيرة «تحيات كوزموبوليتية» يقول: «الذهن هو الفضاء الخارجي»، و«الزمن الواحد / هو الأزمنة كلها / إذا تطلعت إليه / من خارج القبر». وفي قصيدته «سقوط أمريكا» يحتشد القدر المحتوم بالأسى، وبعسر التنفس، ونبصر الخراب العميم في فيتنام، ونقرأ عن البلد الملعون أمريكا، ونتابع أمل غنسبرغ «في أن نخسر هذه الحرب»، ويحدث مراراً أن نتذكر عوالم ت. س. إليوت في «الأرض الخراب».

إنه يجعلنا نتذكر دائماً أن الكلمات هي منفذنا للخروج من نفوسنا، وهي سبيلنا إلى الإرتداد عائدين إلى هذه النفوس. ولكن القرار المحتوم يظل كامناً في خفاء الجملة، وهو الذي يقول:

وهكذا يحلّ السلام على هذه المقاطع الشعرية
وأنا الذي أرتحل في هذه الصور
فلا أصل في المطاف إلى صورة واحدة.
كذا تستهلكنا هذه المقاطع
نحن الأقرب والأغلى والأبعد في القدَر.

ومن الخصائص الهامة في شعر غنسبرغ أنه يكثر من ذكْر الأسماء، من كتّاب وأصدقاء وأقرباء وأبطال وشهداء سياسيين. وهنالك أسماء تظهر أكثر من سواها، مثل كيرواك وبوذا وأرلوفسكي، واسمه هو، واسم بوروز وسواه الكثير، حتى لتبدو الأسماء بمثابة رموز. في قصيدة «أنشودة بلوتونية» يقول:

شأبوت، يهوه، أستافيوس، إيلوهيم، ياو، ياداباوث، أيون
من أيون، وُلد جاهلاً في «سحيق الضياء»
إنعكاسات صوفيا تتألق عبر المجرّات، ودوّامات من شعاع النجوم
وفضة رفيعة مثل شعيرات أينشتاين.

وهذا الميل إلى تسجيل الأسماء يطبع قصائده الأخيرة التي كتبها قبل وفاته، وبينها قصيدته «الشهرة والموت». وقد خصّ غنسبرغ «الكرمل» بهذه القصيدة وستنشر هنا قبل نشرها باللغة الإنكليزية. وأخبرني أنه يفكر باختيارها عنواناً لأحدث مجموعاته الشعرية. وقد نقلت الأخبار أنه صرف الساعات الأخيرة من حياته في كتابة الشعر، هو الذي صادق دائماً على قول وليام كارلوس وليامز: «في القصائد وحدها نعيد بناء العالم». ولعله اعتقد أن الشعر هو الفارق بين الحياة والموت.

ن. ح.

** أنت واحد من أشهر شعراء أمريكا الأحياء، إذا لم تكن الأشهر. لقد بدّلت الطريقة التي يبدو عليها الشعر، وينطق، ويفكر، ويسير، ويحلّق في أميركا والعالم خلال الثلاثين سنة الأخيرة. عملك مزيج من بليك، وويتمان، وباوند، ورامبو، ووليامز. حكاياتك الإيروسية، وأشعارك الإستفزازية، وغنائياتك السياسية على غرار الروك - أند رول، وقصائدك البوذية والتأملية ... ذلك كله سبّب ما يشبه الإنفجار. كيف تظنّ أنك أنجزت ذلك؟*

■ عن طريق اقتفاء ما يتردد في الذهن Mind، وعن طريق البقاء في موقع السكرتير عند الذهن. خليط الأساليب يأتي من تطوّر العديد من الشعراء، بدءاً من ويتمان وأبولينير، وحتى كيرواك وجورج كورسو. ولكن بما أنني كسول للغاية، فإنني لا أعرف كيف يُكتب الشعر في الحقيقة. وأظنّ أنني توقفت عن كتابة الشعر منذ عام ١٩٥٤، وبدأت بعدها أكتب ما يعبر في ذهني وأجده حيّاً، أو أي شيء أستطيع ملاحظته. والحقّ أن الحيوية تدور حول الإنتقاء الذاتي، وهكذا كنت أعيد تدوين ذهني، أو أقوم بكتابة ذهني. جزئياً كان ذلك بتأثير من كيرواك، وجزئياً بتأثير من السوريالية والدادائية، وجزئياً بتأثير من ويتمان، والكثير من تأثير ويليامز والشعراء «الموضوعيين» مثل كارل راكوزي وشارلز ريزنيكوف. فكرة كيرواك حول التلقائية أثّرت فيّ كثيراً. وكذلك الأفكار التي استقيتها من معلّمي التيبتي شوغيام ترونغبا رينبوشي، الذي وصف الكتابة بأنها كتابة الذهن.

** تقول إن إدغار آلان بو كان مصدر وحيك الأول، وهو «أول كاتب حديث يعكس نهاية الألفية أو نهاية العالم». ما الذي اجتذبك إلى بو؟ أهو حقاً الكاتب الحديث الأعظم؟*

■ حسناً .. إنه بالتأكيد صاحب تأثير تطويري مستقبلي على كامل أدب القرنين التاسع عشر والعشرين. لقد قرأته حين كنت صبياً، لأن والدي كان يدرّسه لطلاب المدارس الإعدادية والعليا. وقد استوعبته وأنا في سنّ الثامنة أو التاسعة. وكان والدي يقرأ أشعار بو، وتعلمين أن أشعاره تعتمد على حسٍّ عالٍ بالإيقاع، وعلى مخيّلة حيّة ساحرة للفتية.

كذلك مررت بتجربة هامة للغاية في تشيكوسلوفاكيا سنة ١٩٩٠. كنت آنذاك أدرّس في جامعة أولوموف في مورافيا، وهي ثاني أكبر جامعات البلاد. وقد عيّنوا لي طالب طبّ شاباً في سنته الثانية، كان مغرماً بشعري، لكي يكون مترجمي ودليلي في البلدة الجامعية الكبيرة. وكان واحداً من قادة الطلاب في الإضراب و«الثورة المخملية» التي أطاحت بالنظام الماركسي القديم، أو البيروقراطية كما ينبغي أن أقول. ولقد حدثني كيف اجتمع ستة آلاف طالب لكي يقرروا ما إذا كان عليهم أن يوقفوا الإضراب أو يستمروا فيه، وكيف أن قادة الطلاب اقترحوا وقفه لأن فاكلاف هافل وجماعة «ميثاق ٧٧» يتولون الأمور في براغ. وهنا وقف هذا الطالب وقال بأنه يمثل لجنة الإضراب، وهو يريد إجراء تصويت على الإقتراح. وبالفعل جرى التصويت، وكانت النتيجة أن ٥٥٠٠ طالب صوّتوا مع الاستمرار في الإضراب، مقابل ٥٠ مع وقفه. وكان الطالب البيروقراطي الذي يتزعم منظمة الطلاب الحكومية قد صوّت مع وقف الإضراب. وهكذا واصل الطلاب إضرابهم. وسألته من أين جاء بالشجاعة ورباطة الجأش والثقة بالذات لكي يقف ويطرح اقتراح التصويت، فأجابني: «حسناً ... لم تكن هناك لجنة خاصة بالإضراب، ولهذا فقد توليت الأمر بنفسي». وسألته ثانية: «من أين جئت بتفويض القوة الذاتي هذا»؟ فأجاب: «من خلال قراءة أشعارك أنت وكيرواك، ومن خلال الإستماع إلى فرقة The Beatles وفرقة The Fugs [مجموعة روك أمريكية أسسها الشاعر إد ساندرز، وقدّمت أغنيات مناهضة للسلطة والتسلّط]، وقراءة وليام بوروز وكتّاب الـ Beat الآخرين، والإستماع إلى بوب

ديلان». وعندها ازداد فضولي فسألته: «وماذا قرأت من كتّاب آخرين زوّدوك بهذا النوع من الإلهام»؟ فأجاب : «قرأت بودلير ورامبو، ودستويفسكي بالروسية وكافكا بالألمانية، وبعض الأسماء القليلة الأخرى». ثم قاطع نفسه ليقول : «ولكن الأمر برمته بدأ مع إدغار ألان بو». وسألته : «متى قرأته»؟ فأجاب بأنه كان في الثانية عشرة أو الثالثة عشرة.

ولقد التمعت بارقة في ذهني ، وأدركت أن بو كان – في سائر أرجاء العالم – موضوع جمال خالص، دونما صلة تذكر بالسياسة. لقد مارس التأثير الأعظم على الأذهان الشابة، فوهبهم الإحساس بالذات، وسلّحهم بالوعي الذاتي، وأيقظ فيهم حسّ الكون، حس السيطرة على الكون وغموض الكون في الآن ذاته. لقد وهبهم حسّ الفضاء الواسع، والوجدان، والإيمان بالمخيّلة واحترامها، ومنحهم أيضاً إحساساً بنوع حديث للغاية من البارانويا . لقد أثّر بو في بودلير، ورامبو، ودستويفسكي، وكافكا، وبوروز، وكيرواك. وفي أنا. لقد كان بو أكثر الشعراء اختراقاً للقرن التاسع عشر، وعلى أكثر من مستوى، فاندسّ تحت جلد الجميع. وهو الذي قدّم العنصر الإغريقي في الشساعة والغناء. السورياليون أحبّوه، وأثّر فيهم جميعاً بطبيعة الحال.

وأعرف أنه تُرجم إلى الصينية، وكان بين أوائل الكتّاب الأجانب الذين قرأهم الصينيون. هو الكاتب الذي يربّي جمالياتك وأنت في اليفاعة والصبا الأول، حين يكون المرء منفتحاً تماماً وعالي الحساسية. وحادثة الطالب التشيكي ذكّرتني من جديد بعبقرية هذا الأديب الكوني القادر على اختراق الوعي وتشكيله.

* *هل تحدثنا الآن بتفصيل أكثر عن جيل الـ Beat وعن متمردين آخرين من أمثال جاك كيرواك، نيل كاسيدي، وليام بوروز، وعن الطريق الذي سلكتموه معاً؟ وماذا يتبقى اليوم من الفكرة؟*

■ أعتقد أنه لم تكن هناك فكرة واحدة فقط، إذ كنّا مجموعة أصدقاء، والتقينا جميعاً في مرحلة الشباب المبكّر. التقيت بكلّ من وليام بوروز وجاك كيرواك سنة ١٩٤٤، ونشأت بيننا ألفة ومحبة، وكان بيني وبين بوروز عنصر مشترك هو الشذوذ الجنسي، وكذلك الحال مع كيرواك. وكان كيرواك أول كاتب متفانٍ التقيت به في حياتي، إذ كان يشعر أن كامل دوره هو كتابة الفنّ بوصفة مسألة مقدسة. بعدها التقينا مع بوروز، الذي لم يكن يكتب آنذاك ولكنه كان ظريفاً، وساعد في تعليمنا. وأذكر إنه هو الذي زوّدني بأول أشعار رامبو، وزوّدنا معاً بكتاب شبينغلر «إضمحلال الغرب». في زمن كان يُعتبر زمن الإمبراطورية الأمريكية.

وأظنّ أننا، في مرحلة مبكرة للغاية، راودتنا فكرة نوع من «الوعي الجديد» أو «الرؤيا الجديدة». وأظن أننا أطلقنا عليها اسم «الوعي الجديد» بالفعل. كانت فكرة غامضة للغاية، ولكنها انطوت على توق عارم إلى ما هو في الخفاء. ولعل هذا هو سبب اهتمام بوروز المبكر بالمخدرات. أنا نفسي بدأت بتدخين الحشيش بعد سنوات قليلة. ولكني لم أجد المخدرات فعالة في الكتابة. إنها تعطي رعشة رؤيوية ليس أكثر، ولهذا لم أفرط في تناولها. وحتى سنة ١٩٥٣ كان كيرواك قد كتب العديد

من الكتب تحت وطأة الماريجوانا أو البنزدرين. كنّا عموماً بحاجة إلى تجربة الإحساس بالموت، وإلى نوع من تضخيم مساحة وعينا الباطني، ربما تحت ضغط شعورنا بأننا نتلقى الكثير من الوعي القديم الذي تصنعه وسائل الإعلام وأدوات الهيمنة السلطوية. وكنّا نحاول الإرتداد إلى القاعدة الخام، القاعدة الإنسانية.

في مطلع الخمسينات انتقلنا إلى «البادورتي». وهي نوع من الصبّار الهندي الأحمر الذي يشحذ الرؤيا. وقد كتبت بعض النصوص تحت تأثيره سنة ١٩٥٥، كان منها ربما قسم «سمولوخ» من قصيدة «عواء». ولكنني أعتقد أن الكتابة شاقة مع استخدام تلك المهلوسات. وفي كل حال كنت عام ١٩٦٧ قد راكمت تجربة تأمل كافية لأستجمع ذهني وأتحكم بتركيزه. ولكن المسألة لم تكن تتعلق بتناول المخدرات من أجل المخدرات، بل من أجل استكشاف الوعي في مختلف طبقاته. وفي الآن ذاته بدأت البوذية والرياضات التأملية تجتذبنا، وأدركنا أنها طريقة أكثر وثوقاً في تضخيم حجم الوعي والتركيز. ولقد قضيت سنة ونصف السنة في الهند بعد طبع «عواء». وكان جيل الـ Beat قد نال الشهرة المعروفة، فقررت القيام بجولة في أرجاء العالم. وكنت أود اللحاق بصديقي بيتر أورلوفسكي الذي قضى بعض الوقت في مصر والأردن والقدس، ولكنني لم أتمكن من الذهاب لوجود ختم إسرائيلي على جواز سفري. كان موظف المطار الإسرائيلي قذراً لأنني طلبت منه أن لا يختم الجواز، فرسم ابتسامة صفراء وختم الجواز. بعدها سافرت إلى باريس، ثم الشرق الأوسط، وكينيا، وبعدها إلى الهند.

بعدئذ دُعيت إلى مؤتمر حول الشعر في سايغون، وهناك رأيت أن الحرب ميؤوس منها، وهناك أيضاً أحرق بوذيٍ نفسه للمرة الأولى. كذلك زرت اليابان ومركز «الزن» برفقة غاري سيندر. وأخيراً عدت إلى أمريكا لألتقي بعدد كبير من الشعراء الأكبر سنّاً : شارلز أولسون، روبرت كريلي، روبرت دنكان، فيليب والن. وفي سنة ١٩٥٠ التقيت بالشاعر غريغوري كورسو في بار للسحاقيات. كان صغير السنّ ولكن لديه عدد من القصائد الجميلة، أذكر أن مطلع واحدة منها يسير هكذا: «جاءني العالم الحجري وقال لي / أيها اللحم ، أعط لنفسك ضوء ساعة». كان ذلك فاتناً صوفياً. ولقد تبيّن لي أنه وضع في سجن للأحداث، وقد علّم نفسَه بنفسه وقرأ الكثير عن الإغريق والرومان، وكان أشبه بالاختصاصي في الإستيهامات الكلاسيكية.

بيتر أورلوفسكي انضمّ إلى الحلقة أيضاً. وفي سنة ١٩٥٥ جاء كيرواك إلى سان فرنسيسكو والتقى مع غاري سيندر، وكان مهتمين معاً بالشعائر البوذية ورياضة الزن. ورغم أننا تعرضنا آنذاك للسخرية بسبب ميولنا البوذية، إلا أنه اتضح بعدئذ أن هذه الميول ضاربة الجذور لدى معظم شعراء الساحل الشرقي. وفي ذلك الطور أستطيع القول إن كيرواك كان العبقرية الأعظم بيننا جميعاً، وقد أثّر فينا واحداً تلو الآخر، حتى إنني أعتبر نفسي مقلّداً له. كذلك كان غريغوري كورسو موهوباً، وتعلّمت منه براعة التكثيف أو «القصقصة» كما كان يقول.

بعد نشر «عواء» حدث ما يمكن أن نطلق عليه اسم عصر النهضة في سان فرنسيسكو. لقد أثّرت تلك القصيدة في الشعر الأمريكي عن طريق دفعه إلى التحديث. وكان هذا ما نسعى إليه، وساعدنا

عدم وجود معارك بين الأجيال الشعرية. وكان الكبار يشجعوننا، مثل إزرا باوند الذي التقيت به متأخراً، ومثل وليامز الذي كتب مقدمة كتابي «مرآة فارغة»، ثم قدّم «عواء» أيضاً. كانوا يبدون الإهتمام بنا، وأظن أن هذا شجعنا جميعاً.

وهنالك ملاحظة قالها كيرواك بصدد جيل الـ Beat بأسره: أن هذا لم يكن جيلاً بقدر ما كان يحاول إسقاط تسمية الجيل. كان يتحدث إلى صديق أديب عن الجيل الضائع، ولم يكن يشعر أننا صنعنا جيلاً مثل جرترود شتاين، وهمنغواي، وفيتزجيرالد، وهارت كرين، وأمثال هؤلاء.

**لقد واجهت موجة رقابة ضد عواء»، ثم ضد أعمالك التالية. هل تلاحظ وجود تغيير في موقف الرقابة هذه الأيام؟*

■ الرقابة بدأت عام ١٩٥٧ وانتهت عام ١٩٦٢. ولكن المعركة تواصلت ضد الأفلام. والسناتور جيسي هيلمز أدخل تشريعاً في عام ١٩٨٨ يحظر ما يسميه انعدام اللياقة على موجات الأثير، مدة ٢٤ ساعة. وبموجب هذا التشريع مُنع شعري من البثّ بين الساعة السادسة صباحاً وحتى الساعة الثامنة مساء، رغم أنه موجود في جميع الأنطولوجيات والطلاب يدرسون قصيدة «عواء» وKaddish وسواها. وبعد صراع في المحكمة العليا خاضته معنا اتحادات الكتّاب ومنظمات حقوق الإنسان جرى تخفيض الحظر إلى الفترة الزمنية التي ذكرتها. إنها في الأساس مسألة سياسية ديماغوجية تستخدم لصرف الإنتباه بعيداً عن قضايا الفساد الكبرى مثل تدمير الأرض على يد الأمم الصناعية العملاقة. وبهذه المناسبة أشير إلى أن جيلنا كان بالغ الإهتمام بمسائل البيئة، من منطلق أننا لسنا بحاجة إلى قنبلة نووية لتدمير الأرض لأن هذا التدمير يجري بالفعل، وعلى نحو منهجي منظم. التدمير يشمل تراتبية الأنواع من طير وحيوان ونبات، وهنالك نوع من المذبحة البيئية على غرار مذابح إبادة البشر.

التغيير الذي تسألين عنه يتمثل في صعود الأصولية المسيحية اليمينية في أمريكا، وكذلك ظواهر العنصرية والتعصب والتمييز. في فترة تبلور ظاهرة جيل الـ Beat كنّا على صلة وثيقة مع ثقافة السود، وكان كيرواك يذهب إلى هارلم للإستماع إلى الجاز واستلهام الأساليب الموسيقية والإيقاعية الأفريقية. كانت صلاته وثيقة مع السود أكثر من البيض، وكان يحرص على تبيان دور ثقافة السود في الفن الأمريكي الإبتدائي بأسره، وضرورة إعطائها ما تستحق من مكانة وشرف وكرامة. أميري بركة، أو ليروا جونز آنذاك، كان صديقاً كبيراً لنا، وكان قد حرّر الكثير من قصائدنا الأولى. كتابي الأول أصدره أميري بركة. تلك كانت حقبة مشاعر نقية. لقد كتب لي من باريس يعرض فكرة النشر، فرددت عليه بالموافقة، فأصدر كتبنا جميعاً: أوهارا، بوروز، أورلوفسكي، كورسو، وأنا شخصياً. تلك كانت مرحلة إتحاد ناجح للغاية بين شعراء سان فرنسيسكو، وشعراء نيويورك، والشعراء السود. وفي بيت أميري تعرفت على لانغستون هيوز. وينبغي القول إنه ما خلا بعض الشعر الجيد هنا وهناك، كانت ثقافة السود هي الإسهام الفني الأمريكي الوحيد في التاريخ الثقافي للإنسانية.

*** *قصيدة «عواء» تردّدت أصداؤها في الستينات رغم أنها كُتبت عام ١٩٥٥ ....***
■ ويبدو أن أصداءها تتردّد اليوم أيضاً، أكثر من ذي قبل ...

*** *هذا ما قصدته. إنها أشهر قصائدك، وإذ يقرأها المرء إلى جانب Kaddish فإنه يواجه موضوعاً إشكالياً في الشعر السيكولوجي السياسي: هل تفسّر السيكولوجية السياسة كما في Kaddish أم أن السياسة تفسّر السيكولوجية كما في «عواء»؟***

■ لست متأكداً من حقيقة هذه العلاقة. حجر الزاوية في الإجابة هو طرح السؤال التالي : ما يدور في الذهن على نحو طبيعي، هل نستطيع التعرّف عليه والتقاطه قبل أن يتلاشى أو يتحوّل؟ هل الفكرة حيوية بما يكفي لكي تعاود الظهور، وتسلم قيادها للتدوين، وللكتابة، وللصياغة بالكلمات. أنا الآن طاعن في السنّ، وأطبخ لنفسي لأنني مصاب بالسكر، وأقرأ الصحف، وأعيش حياة عادية. إذاً هذه هي المسائل التي أكتب عنها. ما يمرّ على نحو طبيعي في ذهني لا أحاول تحويله إلى مادة كتابة إلاّ إذا كنت منخرطاً بالفعل في الكتابة. النظام يقوم على استكشاف محتويات الذهن العادي، وملاحظة ما يلاحظه المرء، وتدوين ما يمكن تدوينه. وتلك الحيوية هي انتقاء ذاتي كما قلت من قبل. وتعبير «الذهن العادي» هو الذروة الأعلى في الوعي وفقاً للبوذية. كل شيء يوجد في الذهن العادي. وحين يمرّ المرء بشروط خاصة، مثل تناول العقاقير أو الدخول في وجد صوفي، فإنه يتلقى بارقة ما من شيء محدد، لكنه يظل متقاطعاً مع الذهن العادي.
وفي وسعك القول إنه إذا كان الذهن سيكولوجياً فإنه عندها يحدد السياسة. وإذا قلت إن الذهن متأثر بالسياسة، فإنه عندئذ يحدد السيكولوجية. ولكن الذهن فارغ في الواقع، وهو يأخذ في الإمتلاء. هذه فكرة بوذية تقول بوجود نوع من الفراغ وراء كل شيء، ليس سوى فضاء مفتوح يستضيف العديد من الأفكار والأحداث والصور التي تقلب ذلك الفراغ. الفراغ شكل، والشكل ليس سوى فراغ، والفراغ ليس سوى الشكل. إنهما جانبان لوضعية واحدة. وهذه الفكرة تلغي فكرة الجحيم الدائمة أو النعيم الدائم، وتقصي تهديد العقاب لأن كل شيء إنتقالي، وكل شيء جميل، ولا توجد نقطة مرجعية مطلقة. كل شيء يتغير لأن له صفة الحلم. الحياة حلم بمعنى أنها تبدو حقيقية حين نكون على قيد الحياة. ثم يمرّ الزمن فيأخذها معه ويبعثر العظام. الشمس تموت لتولد محلها شموس أخرى، بمعنى آخر، ليست هنالك عقوبة بسبب وجود المرء على قيد الحياة، وذلك يحرر المرء ويضعه عل عتبة الإحساس بالنشوة من جهة، والتعاطف مع الآخرين الذين يخشون العقاب من جهة ثانية.

*** *في مقدمتك لكتاب والدك «الصباح في الربيع وقصائد أخرى» ...***

■ من أين حصلت على هذا الكتاب النادر؟ لديه الآن مجموعة أعمال كاملة، ولسوف أرسل

لـكم نسـخة ...

** تقول ما يلي : «لأنني عشت جيلاً كاملاً في كنف الغنائيات التي كتبها والدي، ثمة بعض المقاطع انحفرت تماماً في الذاكرة». وفي مكان آخر من المقدمة ذاتها تقول إن القافية والأشكال الموزونة استُخدمت حتى من قبل إميلي دكنسون، وإن تصنيفها في خانة «التقليدي» هو الذي جعل الأجيال الجديدة من الشعراء يقلعون عنها، فضاعت الموسيقى بذلك. كذلك تقول إن الموسيقى تحالفت مع الشعر منذ أزمنة الإغريق. ولا ريب أن الشعر الغنائي مارس تأثيره عليك. فهل تعتقد أن شعراء أمريكا يعودون اليوم من جديد إلى الوزن؟*

▪ الفكرة الأساسية هنا هي أن الشعر الغنائي يستمد تسميته من استخدام الكلمات مع الموسيقى، ومع الآلة الموسيقية. وهكذا فإن الغنائي مقترن بالموسيقى، ولا سبيل إلى وقف هذه العلاقة، وهي ليست عقبة أو عائقاً. وأما اللجوء إلى القافية فيعود إلى حاجة المقطع إلى التناغم مع نفسه ضمن حركة الدوران والارتداد والتكرار. هذا هو الإيقاع، أو أحد مظاهره.

شخصياً تعلمت الموسيقى من الإصغاء إلى بوب ديلان والبيتلز في عام ١٩٧٠ تقريباً، بعدها أخذت أستخلص الموسيقى من شعر وليام بليك، ثم بدأت أكتب أغنيات لنفسي، وسيطرت عليّ فكرة الشعر الذي يجب أن يدفع القارىء والمستمع إلى ذروة عالية من التناغم مع الموسيقى والإيقاع، ومع الكلمات التي تصنع ذلك، وأخيراً مع اللغة الشعرية وطرائق صياغة الأفكار. الشعر احتفال. احتفال موسيقي ولغوي وشعائري.

** لم تكن تنشئتك يهودية تماماً، لأن والدتك كانت شيوعية وملحدة، ووالدك كان اشتراكياً ...*

▪ صحيح، وكان أنني عانيت من الشيوعيين والإشتراكيين في آن معاً. أظن أن هذا أيضاً على صلة بفكرة جيل الـ Beat، حيث أننا لم نتورط في شيوعية الثلاثينات، ولم ننزلق إلى ماو تسي تونغ أو ستالين. كنّا جيلاً مختلفاً أدرك أن الجميع كانوا على خطأ في الحرب الباردة، وأن الصين وروسيا كانتا في عداد الدول البوليسية أيضاً.

** ورغم ذلك فإن عملك المبكر يعكس بعض الأشكال اليهودية، ويتضمن الكثير من الإشارات التوراتية.*

▪ أعرف التوراة لأنني واظبت لفترة قصيرة على مدرسة يهودية لتعلّم اللغة العبرية في كنيس قريب من دارنا. ولكنني طرحت الكثير من أسئلة التشكيك في العقيدة، فطُردت بعد أسبوعين، كما أتذكر. وهكذا لم يقيّض لي أن أتعلم العبرية.

** ولكنك اعترضت على التشدد في عقيدة يهوه، وترفض الإحتكار التوحيدي ...*

■ الإحتكار التوحيدي وليس الثقافة. الثقافة رائعة، وإنني سعيد بأن أكون يهودياً على غرار فرويد، وماركس، وأينشتاين، والكثير من المثقفين.

** ولكنك فضّلت التصوّف عن غيرشوم شوليم مثلاً، ثم كما تذكر ثقافة ماركس ومارتن بوبر، وتصرّ في الآن ذاته على أنك يهودي بوذي. هل عثرت على طريقة للتوحيد بينهما؟ هل وجدت مساحة مشتركة بين الذاكرة الروحية وذاكرة الإنتماء إلى فئة، بين اليهودية كثقافة ووعيك اليهودي، بين الذات والتعالي على الذات؟*

■ أنا لا أؤمن بالتعالي، بل بالذهن العادي. وأما اليهودية التي أفضلها فهي الأقلية الفكرية، والتراث الفني الذكي. إنني يهودي ولست أكره أن أكون يهودياً، أو لست أمانع في ذلك. لقد ولدت هكذا، ومن المضحك أن أكره الأمر. ولكنني بالمقابل أبغض هذا العنف الذي يثيره اليمين الأصولي الإسرائيلي ضد الفلسطينيين، وأكره صعود التيارات الدينية المتشددة. وإذا كنّا لا نستطيع القيام بشيء كثير للتخفيف من آلامنا الذاتية، ففي وسعنا القيام بالكثير للتخفيف من آلام الآخرين. هذا واحد من موضوعات شعري.

** تواصل نقل جوهر الحياة في شعرك، وتتحدث عن ضرورة إحساسنا بأنفسنا وبالآخرين. هل تعتقد أن مظاهر الوحدة الكونية في شعرك قد حققت أغراضها؟*

■ لا أعتقد أن كلمة «كونية» صالحة هنا، لأنها تجرد المشاعر الإنسانية العادية من محتواها الإنساني، الأساس هو فراغ الكل، وفي غمرة هذا الفراغ تستطيعين إقامة الرابطة مع ما يجري من حولك، شريطة أن يكون الذهن منفتحاً وغير ملوّث. المسألة بسيطة للغاية. المرء يحاول أن يتذكر أحاسيسه وأفكاره، ويبني من خلال ذلك صورة لطبيعته الحقيقية. لا تستطيعين القيام بذلك مباشرة، ولكنك ستنجحين من خلال ملاحظة أن أفكارك هي أيضاً موضوعات مثلها مثل أثاث الغرفة. فإذا استطعت وصف السيارة في الخارج، فإن في وسعك وصف الفكرة التي تتحرك في رأسك كالسيارة.

ليلة البارحة كنت مريضاً، ولكنني استيقظت في منتصف الليل وكتبت قصيدة. كانت فكرة راودتني مراراً وتكراراً ولكني لم أكتبها لأنني كنت خجلاً منها. إنها فانتازيا عن جنازتي. والفكرة الرئيسية هي أنه، إلى جانب عائلتي، يتألف الحضور من جميع من مارست الحب معهم، وأنهم جميعاً على قيد الحياة. كنت على الدوام أخجل من هذه الفكرة المغرورة التي تقترن فيها الشهرة بالموت. ولكنني أدركت بالأمس أنها غرور حقاً، ولكن ... ماذا في ذلك؟ وهكذا كتبت القصيدة، والأرجح أن عنوانها سيكون عنوان مجموعتي الشعرية القادمة. فيها أشياء طريفة عن ممارسة الحب، وفيها ما

يشبه الحوار مع جميع أولئك الناس الذين لم يتعرفوا على بعضهم البعض من قبل. ثم بعدئذ يأتي دور الشعراء الآخرين، فمراسلي الصحف، ثم النقّاد، ثم الباحثين عن توقيع على أوتوغراف. أعتقد أنها من أفضل القصائد التي كتبتها هذه السنة.

* *هل تحدثنا أكثر عن مفترق الطرق في حياتك، خصوصاً في الجوانب الروحية والفكرية؟*

■ حسناً، أظنّ أن فكرة امتلاك الوعي الجديد قد راودتني منذ سنة ١٩٤٨. في تلك السنة مررت بتجربة هلوسة أو رؤيا انطوت على استماعي إلى صوت وليام بليك حين كنت أدرسه إلى جانب قراءتي للكثير من النصوص الصوفية من يوحنا الصليب، وأفلاطون، وبليك نفسه. ولقد لاح وكأنني وقعت على الزمن السرمدي، فتشبثت بالتجربة وحاولت استعادتها مراراً، حتى أدمنت عليها. إذا حدث أن مررت برؤيا ما، فإن أول ما ينبغي أن تقومي به هو الإقلاع عنها، وإلا علقت في الوضع الذي يصفه بليك: «من يربط نفسه بالفرح / يدمّر رياح الحياة / ومن يعانق أكاذيب حياتَه / يعيش فجر الأبدية».

* *تستخدم الهايكو في مجموعتك الأخيرة «تحيات كوزموبوليتية»، فهل تحدثنا عن تجربتك مع هذا الشكل؟*

■ غاري سيندر وكيرواك وأنا اعتدنا على كتابة مقطوعات هايكو صغيرة في كوخنا ببيركلي. كان كيرواك بارعاً فيه، وطبع عدداً من قصائده التي تستخدم هذا الشكل. ولكنني وجدت أن الشكل لا يصنع جملة حقيقية. إنه سلسلة هوامش وليس جملة حقيقية. الهايكو يمكن أن يكون إنطباعاً حسّياً واحداً للذهن الذي «رنّ» فيه شيء عارض، أو لمعت فيه بارقة. في «تحيات كوزموبوليتية» توجد بعض مقاطع الهايكو، ولكنها مصاغة بحيث تشكّل جملة لغوية أمريكية، على قياس الحجم الدقيق المطلوب للنَفَس، والحجم الدقيق المطلوب للفكرة.

* *في مقدمة «عواء» يكتب وليام كارلوس وليامز: «نحن عميٌ ونعيش حياتنا العمياء في العمى. والشعراء ملعونون لأنهم عمي، ويبصرون بأعين الملائكة». ماذا تبصر اليوم؟*

■ لا أظن أن الشعراء ملعونون (يضحك). لقد كان وليامز يتحدث عن بعض حوادث الانتحار في العشرينات. ولعلّه ظنّ أنني مصاب بالحالة ذاتها. ولكني أعتقد أن الشعراء يبصرون بالأعين، الأعين البشرية. ولقد اعتاد البعض على إطلاق صفة الملائكة على بني البشر. وبالفعل، أظن أن البشر يخفون طبيعة خيّرة تحت جلودهم، ويمارسونها إذا أتيحت لهم الفرصة. وأما إذا وضعوا في شرط متوتر ما فإنهم يتصرفون على النحو الذي وصفه بوروز: «لا ينتظر المرء من البشر أن يتصرفوا كبشر

في شروط غير بشرية».

** كيف ترى المشهد الشعري العالمي والأمريكي، وإلى أين يتجه؟*

■ هنالك اتجاهان، واحد أصيل هو الغَزَل Gazal ويتوجب الحفاظ عليه بسبب تاريخه الجميل وقدرته على التأقلم بهذه الصيغة أو تلك. ومنذ وقت قصير كنت أقرأ بعض قصائد الغزل المترجمة إلى الإنكليزية بطريقة سيئة، وقلت في نفسي هذا شكل مفيد للغاية لو تمّ تحديثه.

الإتجاه الثاني هو أسلوب عالمي ما بعد - أبولينيري، اعتمد على تسجيل الذهن ذاته كمنطقة أبولينيرية، إليوت، باوند، ماياكوفسكي، يسينين، كنوز الشعر الصيني. ربما كان هنالك أسلوب عالمي متعدد بدأ مع والت ويتمان، ويدمج أساليب الشعر الشرقي والشعر الآسيوي والشعر الأفريقي.

** وما رأيك في الأدب العربي؟*

■ لست على إطلاع كاف عليه، لقد قرأت القرآن، وقرأت الرومي وعمر الخيام. كذلك قرأت شعراء عرباً معاصرين مثل رئيس تحرير هذه المجلة محمود درويش، وسبق لنا أن اشتركنا في أمسيات شعرية، وكنا نقرأ منفصلين على المنبر ذاته، أو نشترك سوياً في قراءة واحدة. إنني أحبّ شعره كثيراً. من الشعراء الآخرين قرأت أدونيس، وما عدا «ألف ليلة وليلة» لست مطلعاً على الآداب القصصية. ولعلي أعرف أكثر عن الشعر الصيني والتيبتي.

الموت والشهرة

حين أموت
لن أكترث بما سيحدث لجسدي
ذرّوا رماده في الهواء، بعثروه على النهر الشرقي
أدفنوا جرّة الرماد في إليزابيث نيو جيرسي، مقبرة «بنآي إسرائيل»
ولكنّي أريد جنازة كبرى
كاتدرائية سانت باتريك، كنيسةُ سانت مارك، الكنيس الأضخم في مانهاتن
العائلة أولاً، الأخ، وأبناء الأخ، وإديث زوجة الأب المرحة الطاعنة في الـ ٩٦. العمّة هوني من نوارك العتيقة.
الدكتور جويل، الخالة مايندي، الأخ جين بعينه الواحدة وأذنه الواحدة، الكنّة الشقراء كوني، أبناء الأخ الخمسة، الأخ من الأب والشقيقات وأحفادهم،

الصاحب بيتر أورلوفسكي، الوكلاء روزنتال وشريكه هيل، بيل مورغان -
ثم بعدئذ الذهن الشبحي للمعلّم ترونجبا فايراشاريا، وغيليك رينبوشي الذي هناك، وساكيونغ
ميفام، وإنذار دالاي لاما، وفرصة أن يزور أمريكا، ستاشيتاندا سوامي،
شيفاناندا ديورافا بابا، كارمابا السادس عشر، دودجوما رينبوشي، كاتاغيري وأطياف سوزوكي
روشي
بيكر، وولن، دايدو لوري، كوونغ، كابلو روشي بشعره الأبيض المتقصّف، لاما تارشيني -
ثم الأهمّ: الأحياء على امتداد نصف قرن
عشرات، مئات، وأكثر، أصحاب قديمون صلع الرؤوس وأثرياء
فتيان التقوا عراة في الفراش، حشود مندهشة لأنها تتقابل اليوم، لا عدّ لهم، الحميمون، يتبادلون
الذكريات
«علّمني التأمّل، وأنا اليوم متقاعد عجوز من فئة انسحاب الألف يوم -»
«كنت أعزف الموسيقى على قارعة الأنفاق، وأنا صريح، أحببته وأحبّني»
«لمستُ منه الحبّ في التاسعة عشرة أكثر مما لمسته من أيّ سواه»
«كنّا نستلقي تحت الأغطية ونثرثر، إقرأ شعري ضمّة وقبلة والتصاق البطن بالبطن والتفاف
الذراع على الذراع»
«كنت دائماً أندس في فراشه بثيابي الداخلية، وفي الصباح تكون أرديتي على الأرض»
(...)
«كان يبدو بحاجة دائمة إلى الحنان، ومن العار ألاّ تجلب له السعادة»
كنتُ وحيداً ولم يسبق لي أن تمددت على السرير عارياً مع أحد، كان لطيفاً للغاية، معدتي تقلّصت
حين انحدر إصبعه على ظهري من الحلمة إلى الوركين -
«لم أفعل شيئاً سوى الاستلقاء على ظهري بعينين مغمضتين»
(...)
وهكذا ستكون ثرثرة عن غراميات ١٩٤٦، شبح نيل كاسيدي
يمتزج مع اللحم والدم الشاب لـ ١٩٩٧
ثم المفاجأة - «أنت أيضاً؟ ظننت أنك سليم!»
«أنا سليم ولكن غنسبرغ استثناء، وكان يسعدني لسبب ما»
«نسيت ما إذا كنتُ نفسي، (...) رقيقاً وحنوناً تُطبع قبلة على أعلى رأسه،
جبهتي حنجرتي قلبي»
أحبّ طريقته في الإلقاء، «ولكن خلف ظهري أصيخ السمع دائماً / إلى عربات الزمن المجنحة
تحث الخطى». الرأس قرب الرأس والعين قرب العين، على الوسادة -
(...)
درستُ شعْره، صبي في سن ١٧، سارع إلى شقته»

(...)
هذا الحشد مندهش فخور في ساحة الشرف الاحتفالية –
ثم الشعراء والموسيقيون، وجوقة صبيان المدرسة، ونجم البيتلز الخالد العتيق، والمُصاحب الوفيّ على الغيتار، وقائد الأوركسترا الشاذ جنسياً، ومؤلف الجاز المجهول، ومؤلفو الموسيقى، وعازفو الأبواق، والسود عباقرة البوق الفرنسي، وعازف الغيتار مغنّي الريف بالطنبور والهرمونيكا والهارب والصافرات
ثم الفنانون الواقعيون الرومانتيكيون الإيطاليون المتدربون في الهند أيام الستينات، والشعراء الرسامون الوحشيون، والمصممون الكلاسيكيون من ماساشوستس، والسرياليون بزوجاتهم القارّيات، والتحف المرسومة بالألوان المائية والسادة من أرياف أمريكا ثم معلّمو المدارس الثانوية، وأمناء المكتبات الإيرلنديون، وروّاد المكتبات اللطفاء، ومفارز التحرّر الجنسي، والسيدات من الجنسين
«التقيتُ به عشرات المرّات ولم يتذكّر اسمي وأحببته مع ذلك، فنان حقيقي»
«إنهيار عصبي بعد بلوغ سنّ اليأس، المَرَح في شعره أنقذني من مشافي الإنتحار»
«فاتن، عبقري متواضع السلوك، غسَلَ الصحونَ في المطاعم، وحلّ ضيفاً على الستديو الذي أملكه في بودابست
آلاف القرّاء، «عواء» غيّرت حياتي في ليبرفيل إيلينوي»
Kaddish دفعتني إلى البكاء على نفسي، وأبي يعيش في نيفادا –
«الأبُ الموت عزّاني حين ماتت شقيقتي، بوسطن ١٩٨٢»
«قرأتُ ما قاله في مجلة، طاش صوابي، أدركتُ وجود آخرين سواي، هناك»
شعراء ملاحم صمٌّ وبكمٌ بيَد تؤدّي إشارات سريعة بارعة
ثم الصحافيون، سكرتيراتُ المحرّرين، الوكلاء، رسّامو البورتريه والمصوّرون، نقّاد الـ «روك»، العاملون الثقافيون، المؤرّخون الثقافيون جاؤوا ليشهدوا الجنازة التاريخية
معجَبون كبار، متذوّقو شعر، رجال البتنيكس الذين شاخوا الآن، صائدو أوتوغرافات، سارقو الصور الفوتوغرافية الفاضحة، مغفلون أذكياء
الجميع أدركوا أنهم جزء من «التاريخ» ما عدا المتوفي
أنا الذي لم أعرف بالضبط ما الذي كان يحدث حتى وأنا على قيد الحياة.(*)

* القصيدة مترجمة ببعض التصرّف في الحجم وليس في المعنى أو التركيب، وثمة حذوفات محدودة حيثما ترد نقاط محصورة بين قوسين.

سجال

ميناحيم برينكر

ما بعد الصهيونية :
حاضر يدعونا للقطع مع الماضي

حسن خضر

في مقهى كاسيت بالقدس الغربية يبدو ميناحيم برينكر وجهاً مألوفاً. يشير إلى شاب يرتدي الجينز وينهمك في حديث هامس مع امرأتين : هذا أحد الأكاديميين الإسرائيليين الذين فتحوا الطريق إلى مفاوضات أوسلو السرية معكم. لا شك ان وجوده في مكان يجمع الانتلجنسيا الإسرائيلية يعزّز إحساسه بمكانته الخاصة. ورغم ذلك ينم حديثه عن خيبة أمل بسبب فشل الإسرائيليين (اليسار بشكل خاص) في إدراك أهمية أفكاره ومدى صوابها. وإذا كانت أفكاره بشأن ما بعد - الصهيونية قد ضمنت شهرته في الأوساط الأكاديمية الإسرائيلية، فإنها لم تضمن عدم تعرّضه للهجوم الدائم بسببها.

يبدو برينكر في الثانية والستين بحيوية شخص في العقد الخامس من العمر. كان حريصاً، عندما انتقلنا إلى بيته في الكولونية الألمانية في القدس الغربية، على اطلاعي على مجلة راديكالية يسارية بدأ في إصدارها منذ عام ١٩٧٧ للدعوة إلى تفاهم بين الفلسطينيين والإسرائيليين، كما أخبرني بأنه كان عضواً فاعلاً في حركة السلام الآن. ولم يخف خلال حديثنا امتعاضه من حكومة نتنياهو ورغبته الصادقة في سقوطها. وعلمت بعد حوالى أسبوعين من لقائنا بأنه وقّع، مع أساتذة آخرين في الجامعة العبرية بالقدس، على عريضة تدعو للحيلولة دون زيارة بنيامين نتنياهو للجامعة.

يحاضر برينكر في الفلسفة والأدب، ويقضي السنة الأكاديمية متنقلاً بين الجامعة العبرية والجامعات الأميركية. ولد في القدس عام ١٩٣٥ لأب مهاجر من لاتفيا، وأم يقول بأنها كانت الجيل السادس من أسرتها في فلسطين. وكان جدّه لأمّه حاخاماً للاشكناز في فلسطين. تنحصر اهتماماته الثقافية والأكاديمية في حقلي الفلسفة والأدب. وفي هذا السياق أصدر مجموعة من الكتب منها «تاريخ موجز لعلم الجمال» ١٩٨٢ و«تمثيل الواقع في الرواية» ١٩٨٥ و«محاضرات حول الحد الفاصل بين النظريتين الأدبية والفلسفية» ١٩٩٥، إضافة إلى كتاب عن يوسف حاييم برينر [مؤسس الرواية العبرية الحديثة] وآخر عن جان بول سارتر بعنوان «طرق الحرية».

عبّر عن أفكار ستُعرف فيما بعد باسم «ما بعد - الصهيونية» في محاضرة ألقاها عام ١٩٧٩ في مؤسسة فان لير البحثية المرموقة. وفي عام ١٩٨١ أعاد نشر أفكاره في مجلة فصلية عبرية، وأخيراً قامت مجلة أميركية بترجمة مقتطفات من مقالته المنشورة بالعبرية ونشرتها في عام ١٩٨٥، بعنوان «نهاية الصهيونية» وهي المقالة التي لفتت اهتمامي في بداية الأمر، وفكّرت بأنها ربما تنطوي على نقد للصهيونية.

يمكن إيجاز الأفكار التي طرحها برينكر في مقالته على النحو التالي:

* كان هدف الصهيونية تطبيع الحياة اليهودية وإنشاء دولة يهودية ذات سيادة تعيش فيها أغلبية اليهود.

* مع إنشاء إسرائيل تحقق هدف الدولة ذات السيادة. وحسب تقديراته يعيش نصف يهود العالم في إسرائيل، ومع نهاية القرن ستعيش أغلبية اليهود فيها.

* بنى حساباته حول عدد اليهود «الفعليين» الذي يقدر عددهم بحوالى ثمانية أو تسعة ملايين استناداً إلى مدى إحساس الفرد بيهوديته.

* إسرائيل ليست وطن يهود العالم، بل وطن اليهود وغير اليهود الذين يعيشون فيها، طالما أن هؤلاء يمارسون حق التصويت ويدفعون الضرائب.

* أصبحت الصهيونية عبئاً على إسرائيل لأنها تعني البحث عن حلول صهيونية للمشاكل التي تواجه الدولة والمجتمع. وبالقدر نفسه فقدت جاذبيتها بالنسبة ليهود الدياسبورا.

يقول برينكر بأنه يحمل ذكريات طيبة عن الفلسطينيين، الذين عرفهم خلال عمل والده في بلدية القدس أيام الانتداب. وقد سرد بعض الحكايات للتدليل على مدى تأثره بها. ومن ناحية أخرى قال بأن اليمين الإسرائيلي يحاول التشكيك في نوايا الفلسطينيين، ومدى جدية رغبتهم في السلام. ورغم عدم إيمانه بمحاجبات اليمين، إلا أنه يشعر بصعوبة الرد عليهم، أحياناً، عندما يتحدثون عن السياسة المرحلية التي يتبعها الفلسطينيون، ففي لحظة امتلاكهم للقوة الكافية سينقضون، مع بقية العرب، على إسرائيل.

■ *ما يهمني الآن هو مبررات اعتبار الصهيونية حركة لا تصلح للاستخدام.*

** رأيت وضعاً يُنظر من خلاله إلى الصهيونية كشيء خالد. أطروحتي الأساسية في المقالة ان الصهيونية كانت حركة لتصويب مرض معيّن، وبمجرد علاج المرض، نصبح في مرحلة ما بعد صهيونية. كل حركة من حركات الإصلاح الاجتماعي مضطرة للتوقف في مرحلة ما: حركة مساواة السود، الحركة النسوية، والحركة الفلسطينية. هذه حركات ذات أهداف محددة، وبمجرد تحقيق تلك الأهداف، لا يعود المفهوم مفيداً بل يصبح ضاراً.

يتعامل الناس مع الصهيونية كأنها حركة خالدة للشعب اليهودي. كأننا خلقنا دولة إسرائيل لخدمة الصهيونية، بينما سلّم الأولويات يشير إلى العكس. لم نخلق إسرائيل لتحقيق الصهيونية بل خلقنا الصهيونية لتحقيق إسرائيل. الصهيونية كانت وسيلة لوجود دولة يجد فيها اليهودي المضطهد وغير المضطهد إمكانية العيش بحرية. وما أن تحقق هذا الأمر حتى أصبحت الصهيونية غير قابلة للاستخدام.

■ *الحدود في الفكر الصهيوني مسألة خلافية، وقد يأتي شخص ويقول لك ان المهمة لم تنجز بعد؟*

** لم يكن هذا هو الإجماع الصهيوني. في الصهيونية اتجاهات مختلفة. ربما تجد اتجاهاً يقول طالما لم نحصل على دمشق فالصهيونية لم تتحقق بعد. لكن ذلك لا يمثل اتجاه الأغلبية، الإجماع الصهيوني هو خلق وطن آمن لليهود حيث يشكّلون الأغلبية ويحققون السيادة. خلافاً لذلك قد تجد صهاينة يطالبون بالحدود التوراتية، وتجد آخرين يقولون ان السلام أكثر أهمية من الأرض. كان هدف الصهيونية إدخال اليهود في عائلة الشعوب، بما فيها شعوب الشرق الأوسط. والحصول على اعتراف

بهذا الحجم اكثر اهمية من الحصول على هذه الحدود أو تلك. [الخلاف بشأن الحدود] شجار بين الصهاينة، لكنه لم يكن هدف الصهيونية. أنت تعرف ان هرتسل رفض تحديد الحدود أكثر من مرة، وبن غوريون رفض أيضاً.

■ *لماذا؟*

** قال إن ذلك يخضع لشروط سياسية معينة.

■ *هذا يثبت أن المهمة لم تنته بعد؟*

** لا. إذا قلت إن الشعب اليهودي في ممارسته حق تقرير المصير سيحصل على هذه الحدود أو تلك، وإذا كانت الرؤيا تشمل هذه الحدود أو تلك، التي لم نملكها بعد، فعلينا القتال من أجل الحصول عليها. ولكن إذا تحددت الرؤيا بتعبيرات السيادة، وليس الحدود أو الأرض، فالسيادة متحققة.

■ *فلنقل، إذن، أن الصهيونية كانت حلاً للمسألة اليهودية.*

** أجل.

■ *لكن حل المسألة اليهودية خلق مسألة فلسطينية. والآن سواء أحببنا أم كرهنا، هناك ترابط بين المسألتين، واقتراح حل لواحدة منهما سيؤدي بالضرورة إلى طرح المسألة الأخرى. السيادة تحققت على حساب الفلسطينيين. لو سمعت كلاماً من إسرائيلي يستشهد بالتوراة سيكون المنطق مختلفاً. سيقول لي هذه أرض الميعاد. كان لدينا حساب في البنك قبل ألفي عام وأتينا للحصول عليه. ولكن من وجهة نظر علمانية [ما تقوله] لا يعني شيئاً. تحققت مهمتكم على حسابنا؟*

** أنت تركز على نقطة نختلف حولها. لا أعتقد أن النص التوراتي هو الذي منح الشرعية لدولة إسرائيل. ما منحها الشرعية حقيقة أن اليهود عاشوا دائماً في هذا البلد. لم تمر سنة واحدة دون وجود يهود هنا. النص التوراتي لم يعط الشرعية للإختراق اليهودي لفلسطين، ما أعطاه الشرعية أن هذا الاختراق الذي توسع شيئاً فشيئاً، مع تطوّر الحركة السياسية الصهيونية، تم وفق قوانين وظروف تلك الأزمنة بطريقة شرعية. الناس اشتروا أراضي هنا. هذا كل ما هنالك. اشتروا أراضي حسب القوانين العثمانية، ثم حسب القوانين البريطانية. اشتروا أراضي من أشخاص كانوا على استعداد لبيعها. اشتروها بطريقة سلمية وقانونية. اشترى اليهود الأراضي لبناء بيوت ليهود آخرين، ولم يكن في وسع أحد الإعتراض على ذلك. بالنسبة للرأي العام العالمي قلّة قليلة فقط اعترضت. جرت العملية وفق القوانين نفسها التي أتاحت في القرن التاسع عشر لأربعمائة ألف عربي القدوم من البلاد العربية والعيش هنا. ماذا فعل أولئك الناس، اشتروا أراضي حسب القوانين العثمانية، وجدوا عملاً، واشتغلوا هنا.

لم تكن هناك دولة فلسطينية عام ١٩٤٧ ولا في عام ١٩١٧. كانت منطقة خاضعة للإنتداب البريطاني، احتلها البريطانيون من الأتراك، ولا ترجع ملكيتها في القانون الدولي لأحد. لم يطلب الفلسطينيون في عام ١٩١٠ أو ١٩١٥ الحكم الذاتي من الأتراك، ونادراً ما تحدثوا عن أنفسهم كشعب متميز عن بقية الشعوب العربية.

ماذا تريد، إذن؟ جاء اليهود، اشتروا أراضي بطريقة شرعية. بسبب الحرب الأهلية في روسيا من

١٩١٧ حتى ١٩٢٠ ذُبح ٩٠ ألف يهودي، وفقد ٤٠٠ ألف بيوتهم. كانت تلك موجة الهجرة التي اتجهت إلى أميركا وأوروبا وإلى فلسطين أيضاً. بذل الصهاينة أقصى جهد ممكن لتحويل جزء من هذه الهجرة إلى أرض إسرائيل، من خلال شراء الأراضي ومنحها لليهود ولم يعترض أحد. هذه ليست التوراة، بل الفعالية الجديدة.

فكر بعض الصهاينة من الأرثوذكس المتدينين أن التوراة تمنحهم ضمانة إلهية. لم يفكر [ثيودور] هرتسل كذلك، ولا [دافيد] بن غوريون و[بيرل] كاتزنلسون [أحد قادة الصهيونية العمالية وصاحب فكرة العمل العبري، رفض خطة التقسيم البريطانية عام ١٩٤٧ مطالباً بكل فلسطين] قال الصهاينة الإشتراكيون، دائماً، إذا أتينا سنحصل عليها، وإذا لم نأت لن نحصل عليها.

■ *ما ذكرته الآن هو الخطاب [الصهيوني] العلماني. هناك عناصر غائبة عن هذا الخطاب: إذا استخدمنا ذريعة النسبة المئوية للأرض التي اشتراها اليهود في فلسطين قبل عام ١٩٤٨، لا أعتقد انها تؤهلهم لإنشاء دولة مستقلة.*

** لا أعتقد ذلك...

■ *لدينا إحصاءات.*

** لماذا لم يحاول العرب إنشاء دولة مستقلة، إذن؟ خذوا ما أعطته الأمم المتحدة لكم [التقسيم] وعزّزوا وضعكم.

■ *هذه مسألة مختلفة. عندما نذكر إحصاءات الأرض التي يملكها اليهود والأرض التي يملكها الفلسطينيون، كانت معظم الأرض في أيدي الفلسطينيين.*

** في عام ١٩٤٧؟

■ *نعم في عام ١٩٤٧.*

** وأغلبية السكان أيضاً؟

■ *نعم، وحتى حسب خطة التقسيم كانت النسبة الأكبر من الأرض في يد الفلسطينيين..*

** لماذا لم يأخذوها [لم يقبلوا التقسيم].

■ *هذه مسألة أخرى.*

** ليست كذلك، إذا ألقيت اللوم على عاتق أحد ما. أنت الذي بدأت النقاش بهذه الطريقة. قال بن غوريون، وكثير من الصهاينة، نحن نقبل بما حصلنا عليه عام ١٩٤٧ وقد أردنا إعطاء ضمانات للفلسطينيين لإنشاء دولتهم حسب خطة التقسيم. ولم تكن لدينا خطط هجومية ضدهم. كان هناك نفاق من جانب كثير من الصهاينة. كانوا سيستغلون أول فرصة سانحة لمهاجمة الفلسطينيين والحصول على مزيد من الأرض. وبالنسبة لصهاينة آخرين كانوا صادقين: مقابل الحصول على اعتراف العرب بالدولة الإسرائيلية، نحن على استعداد للبقاء في منطقة محدودة جداً، وبالنسبة لعدد آخر من الصهاينة..

■ *لا أوافق على هذا التشخيص..*

** أنا أطرح روايتي لما حدث..

■عندما قبل بن غوريون قرار التقسيم، شعر المحيطون به بالدهشة. [قالوا] كيف تقبل هذه الخطة؟ هذا على الأقل ما يقوله ميخائيل بار زوهر، مؤرخ بن غوريون. وقال لهم بن غوريون : هذا ما نستطيع عمله الآن والجيل القادم..

** مراحل.

■الجيل القادم سيكمل المشوار. الصهاينة العمليون لم يؤمنوا كثيراً بالأيديولوجيا..

** نعم.. نعم، كانوا يتمنون أن يهاجمهم العرب..

■ صحيح..

** كي يتمكنوا من توسيع الحدود..

■ صحيح.

** لماذا دخل العرب إلى المصيدة، إذن؟

■ لا ينبغي عقاب أشخاص ارتكبوا أخطاء عملية بمصادرة أرضهم..

** نحن لا نعاقب شعباً.

■بل تعاقبونه، كانت نسبة الأرض المملوكة لليهود..

** الآن تتكلم عن هذا وذاك، سأضطر للكلام، لن تجد انتقادات من جانبي للصهيونية، بل كل دفاعي عنها أيضاً.

■ هذا ما أسمعه منك الآن، لأنك تتبع خطاً دفاعياً. أعتقد ان الصهاينة أدركوا منذ البداية انهم يأتون إلى بلد يجب احتلاله بالمال والسيف. احاد هاعام كان مدركاً لهذه الحقيقة. وفي مقالته عام ١٩٠٥ «حقيقة من أرض إسرائيل» قال انهم يعاملون الفلاحين الفلسطينيين بطريقة بالغة السوء وان المشاكل ستنشأ في المستقبل. هرتسل كان يجهل وجود الفلسطينيين، وما قدمه لنا كان القيام بأعمال السقاية، كما في زمن التوراة، وصيد الأفاعي. إقترح تقديم مكافآت مالية للسكان المحليين لصيد الأفاعي، وفي روايته [الأرض القديمة الجديدة] إخترع شخصية الأفندي الفلسطيني [رشيد بك] ذلك الأفندي كان العميل المثالي الذي انتظره الروّاد الصهاينة. هرتسل تجاهل وجود الفلسطينيين..

** تجاهل الطموحات القومية للفلسطينيين..

■ نعم، رسم صورة للعميل وليس الشريك. فكرة الشراكة لم تكن قائمة منذ البداية، وذلك الكاتب الذي قُتل عام ١٩٢١..

** برينر..

■ أجل، برينر. فكّر برينر دائماً بعدم وجود مساحة كافية [من الأرض] وذلك ما رد عليه صديقه الحاخام بنيامين. كانوا يدركون حقيقة الأمر من البداية. لم يكن جهداً بريئاً [قالوا] أتينا إلى البلد.. اشترينا أراض، ثم لسوء الحظ، الأوغاد، ارتكب الفلاحون الفلسطينيون العديد من الأخطاء.. وهذا ما حدث.. لم يكن ثمة خيار آخر.

أدركوا منذ البداية: إما نحن أو هم، وفعلوها بنية مبيتة. ما حدث في عام ٤٨، مثلاً، نأتي إلى المؤرخين الجدد، ما كتبه بيني موريس في كتابه «١٩٤٨ وما تلاها» حول تهجير سكان المجدل.

هجروهم عام ١٩٥٠، بعد كل تلك الأخطاء الحمقاء التي تذكرها. أخرجوا ما تبقى من سكان المجدل وقذفوهم إلى غزة. كانوا أبرياء، صادروا أرضهم. لم يبع أحد في قريتي سنتيمتراً واحداً لليهود. وأجبر جدّي وأبي وأمّي، على مغادرة القرية وتحوّلوا إلى لاجئين. فقدوا كل شيء، لأن أناساً آخرين كانوا يفكرون بالسيادة.

ما نحتاجه الآن ليس العراك حول أشباح الماضي، بل الاعتراف بالحقيقة. بعض الصهاينة أدركوا المشكلة من ناحية أخلاقية، لكن الأغلبية لم تكن تسترشد بالمبادىء الأخلاقية على الإطلاق. ما حدث عام ١٩٤٨ كان سياسة مدبرة لطرد الفلسطينيين. بعد الهدنة الأولى احتلوا المزيد من الأرض. والآن نأتي إلى عام ١٩٦٧: ماذا تفعلون في غزة لمدة ثلاثين عاماً؟ في إحدى المستوطنات هناك معهد لدراسة الأرض والتوراة.. ماذا تفعلون هناك، وفي الضفة الغربية؟. أعتقد أن غوش إيمونيم هي أعلى مراحل الصهيونية. هذه ستؤدي إلى تلك. الألف تقود إلى الياء. استمرارية مصحوبة بخطابات مختلفة، تطرح القصة القديمة نفسها دون الإعتراف. لا أريد عقاب الماضي. ولكن [لن تحدث مصالحة] فلنقل دون الإعتراف بالخطيئة الأولى، والإعتراف مسألة تطهيرية من ناحية أخلاقية. هناك خطيئة أولى ويجب الإعتراف بها.

على الإسرائيليين إدراك الخطيئة الأولى، أي السياسة المحددة منذ البداية لطرد الفلسطينيين خارج الحدود، واضطهادهم، وعمل كل ما يمكن لجعل وجودهم بلا معنى. إذا بدأنا من هذه النقطة، سيكون الأمر بمثابة استثمار ثقافي للمستقبل.

على صعيد آخر، ليس ذنبنا بأننا لم نفهم الهولوكوست، ومذابح اليهود في روسيا، وأن بعض الناس جاءوا هرباً من الموت، وما تبقى منهم ذبحته ثقافة أخرى وشعب آخر..

** لا أطلب من الفلسطينيين الإعتراف بالهولوكوست. ولا أطلب من الإسرائيليين الإعتراف بالخطيئة الأولى. هذا الطرح يشترط اعتراف الجانبين بخطاياهم، التي أعرفها بطريقة مختلفة. لن نصل إلى حل.

■ *لماذا؟*

** لأننا سنحقق السلام إذا مارسنا التأمل في الحاضر والمستقبل، واعترفنا أن استمرار الصراع بين الفلسطينيين والإسرائيليين سيدمر الشعبين، بصرف النظر عن الظالم والعادل. لديّ قصة مختلفة. كتبت كتاباً من أربعمائة صفحة عن برينر، وأستطيع القول ان الرجل مات قتلاً. كان يدعو إلى التعاون [بين الشعبين] وقُتل يوم الثاني من مايو [١٩٢١] على يد متظاهرين، لذلك لا ينبغي لوم اليهود بسبب كل شيء شرير حصل لهم في ١٩٢٠ و١٩٢١، عندما كان في البلاد ٤٠ ألف يهودي، يعملون في مساحات صغيرة من الأرض. كانوا آنذاك يقدمون بعض الفائدة للعرب، ولا أعتقد أن قتل الفلسطينيين لليهود جاء على خلفية الطبيعة التوسعية للصهيونية. لا أعتقد أن للصهيونية طبيعة توسعية. لم يعترفوا بوجود شعب آخر من البداية. ولا أعتقد أن الفلسطينيين في عام ١٩١٧ نظروا إلى أنفسهم كشعب، ولا أعتقد انهم طالبوا الأتراك أو المجتمع الدولي، بمنحهم دولة هنا. لذلك لديّ رواية تاريخية مختلفة تماماً.

إذا قرأت بيني موريس بعناية : هناك حوالى ٤٠ ألفاً تم طردهم، ومئات الآلاف أرادهم الإسرائيليون أن يبقوا، ورفضوا البقاء. المشكلة معقّدة. لم يكن بضعة أخلاقيين من الصهاينة هم الذين انتظروا وجود دولة يهودية مع عناصر عربية فيها، بل نسبة كبيرة من الصهاينة البراغماتيين: بن غوريون تباحث مع موسى العلمي، والحاخام بنيامين كتب في عام ١٩٠٧ عن ضرورة الحصول على موافقة العرب كشرط للهجرة اليهودية.

[في خلفية المشهد نسمع جرس الهاتف. ينهض برينكر للرد بعد لحظات من التردد، كأنه يخشى إفلات الفكرة التي يتكلم عنها، ويعود بعد دقائق ليواصل الكلام بالنبرة نفسها الممزوجة بشيء من الغضب والدهشة لأنه لا يبدو مفهوماً في نظر الإسرائيليين والفلسطينيين].

أشعر بالتعب. لا أعتقد أن الصهاينة أدركوا انها ستكون مشكلة قومية. حتى آحاد هاعام عالجها كمشكلة إنسانية، ولم يؤمن ان الفلسطينيين يشكلون شعباً ولديهم حق السيادة على جزء من الأرض. هناك أشخاص أدركوا بأنها ستتحول إلى مشكلة سياسية، وأدركوا وجود الشعب الفلسطيني : [الحاخام] بنيامين، ومارتن بوبر أرادا تأجيل إعلان الاستقلال، موشي شاريت، الرجل الثاني في [الحركة] الصهيونية أراد تأجيل إعلان الاستقلال إلى ما بعد الحصول على موافقة جزء، على الأقل، من العالم العربي، لأنه أراد تجنب الحرب. أما بن غوريون فرأى أن الفرصة سانحة : نعلن الإستقلال وليكن ما يكون..

■*النسبة للوعي القومي الفلسطيني، أو الحركة القومية..*

** [مقاطعاً] : في عام ١٩٤٧؟

■*لا، في مطلع القرن. أنا أيضاً أستطيع الإشارة إلى مصادر أخرى كتبها عرب وفلسطينيون. في عام ١٩٠٥ نشر نجيب عازوري كتاباً باللغة الفرنسية أشار فيه إلى وجود حركتين قوميتين في فلسطين وإلى حتمية الصدام بينهما.*

** لكن الفلسطينيين لم يدركوا..

■*هناك مسألة تتعلق بطبيعة الحركة القومية العربية والتشابك بين الوطني والقومي، والعلاقة الخاصة بين الوحدة العربية والاستقلال القطري. كان الفلسطينيون يعون أنفسهم كشعب منذ مطلع القرن، وأول الأشكال [التنظيمية] للحركة الوطنية الفلسطينية في العقد الثاني من هذا القرن كانت باسم الجمعيات الإسلامية المسيحية، وكانت تطالب بالإستقلال. فكرة قدوم ٤٠٠ ألف من العرب إلى فلسطين في القرن الماضي اخترعتها تلك المرأة في كتاب «منذ أقدم العصور»...*

** لماذا لم يطلبوا من كل اللجان الدولية التي حضرت للتحقيق الإستقلال. كانوا ضد استقلال اليهود..

■ *لم يقبلوا حقيقة قدوم اليهود ومصادرتهم للأرض وادعاء ملكيتها. أريد تبسيط المسألة : أفكر في جدي، ربما وُلد عام ١٨٩٧، عام انعقاد المؤتمر الصهيوني الأول. كان جدي فلاّحاً يعيش في قرية، وكان عالمه محدوداً. كائن طبيعي، أو المتوحش النبيل [إشارة إلى التسمية التي أطلقها المستعمرون الأوروبيون على سكان المستعمرات في القرن الماضي] إذا أردت. جاء أشخاص من الخارج ليقولوا له*

: هذه أرضنا وليست أرضك، وإذا أردت سنعطيك المال، ولكن ليس لديك حقوق هنا، ونحن نريد إنشاء دولة لنا. لم يقبل. ولو كنت مكانه لما قبلت لأن هذا ضد النظام الطبيعي للأشياء. يمكنني الإشارة إلى صدامات بين الفلسطينيين والمستوطنين الأوائل، أو الروّاد كما تسمّيهم، منذ مطلع القرن، وحتى منذ أواخر القرن الماضي.

لقد طرحوا الأمر [الصهاينة] منذ البدايات الأولى، وحتى في الخطاب الصهيوني الكلاسيكي على النحو التالي: اصطدمت لسوء الحظ حركتان قوميتان هما العربية واليهودية، ولا أدري أين سوء الحظ!!

** اليسار الصهيوني [يقول ذلك] فقط. اليمين لا يعترف بالحركة الفلسطينية..

■ *أعرف. لكنني أتحدث عن العلمانيين..*

** يقول العلمانيون إنها حركة مصطنعة لتدمير الصهيونية..

■ *لا أحتاج إلى الكتب لإثبات حقيقتي القومية.. أنا هنا.. كياني المادي هنا.*

** طبعاً. هناك حركة قومية وحقوق قومية للفلسطينيين. الفلسطينيون ليسوا أفراداً بل شعب، ولديهم كل ما يحتاجه الشعب ليكون شعباً.

[أصبحت شمس الظهيرة فوق رؤوسنا، يجذب برينكر مقعده إلى الظل قائلاً دعنا نهرب من الشمس، ويتابع بعد لحظة صمت قصيرة]

■ *هكذا تعرّف نفسك.*

** كانت الصهيونية حركة تستهدف منح اليهود الجوانب التي حُرموا منها، وإدخالهم إلى التاريخ الحديث كشعب حديث وليس كطائفة دينية. لذلك وضع الصهاينة مشروعهم وبرنامجهم. ومن حسن الحظ ساعدهم التاريخ بطريقة سلبية: فما ساعد الصهيونية على تحقيق أهدافها يتمثل في حقيقة أن الدول الأوروبية والولايات المتحدة أغلقت بوابات الهجرة في وجه اليهود عام ١٩٢٥، مما اضطر القادمين من بولندا، ولاحقاً هرباً من هتلر، للقدوم إلى هنا. وبين من حضروا، ربما حضر ٥٠ ألفاً فقط بسبب قناعاتهم الصهيونية. وأعتقد أن المشروع الصهيوني كان جيداً ومبرراً وقد قبلته كاملاً.

■ *حتى مع إدراك أن الفلسطينيين خسروا كيانهم وأرضهم؟*

** لا أعتقد أن ذلك كان هدف الصهيونية..

■ *ولكن هذا ما حدث.*

** هذه مسألة أخرى لا تتعلق، في نظري، بالصهيونية. مشكلة يمكن حلها بدولتين لشعبين. لا أؤمن بالدولة الواحدة، ولا بأفكار [نعوم] تشومسكي، أو بالبرنامج الأول لمنظمة التحرير الفلسطينية. دولتان لشعبين، هذا ما أؤمن به. وليس لهذا الأمر صلة بما بطل في الصهيونية، أو كيفية معاملتها للعرب، أو كيفية معاملتهم لها.

■ *ما الذي بطل مفعوله في الصهيونية، إذن؟*

** الصهيونية ليست فكرة مطلقة تستمر إلى الأبد، لكنها مسألة محددة تاريخياً.

■*ما الذي سيملأ الفراغ بعد [غياب] الصهيونية؟*

** ما يوجد في كل المجتمعات الغربية. الرغبة في جعل المجتمع الإسرائيلي أكثر مساواة وعدلاً وانفتاحاً على الثقافة الغربية، وأكثر قدرة على تحقيق السلام الحقيقي مع الفلسطينيين، والعالم العربي، مع ما ينطوي عليه من تسويات مطلوبة.

■ *هل يعني ذلك إلغاء قانون العودة؟*

** نعم. وقد حاولت في هذا الشأن، وأرجو قدوم يوم يتغير فيه قانون العودة. ولهذا السبب هاجموني، اليسار بشكل خاص. قلت : إذا سمحت إسرائيل لـ ١٨٪ من غير اليهود بالتصويت، ولم تمنح هذا الحق ليهود الدياسبورا، فمن الواجب استخلاص العبرة. واقعياً إسرائيل ليست وطن كل يهود العالم، بل وطن من يعيشون فيها من اليهود، ووطن العرب المسلمين والمسيحيين والدروز والشركس. الناس الذين يعيشون في إسرائيل ويدفعون الضرائب ويصوّتون في الانتخابات. هذه هي إسرائيل الواقع. أما مشكلة عثور اليهودي المضطهد على ملجأ آمن فهي مشكلة تنتمي إلى الماضي.

هذا المكان موجود، لذلك لا نريد كل طقوس الصهيونية،.أو تحويلها إلى شيء يبقى معنا إلى الأبد. واقعياً، نحن نعيش مرحلة ما بعد - صهيونية (...) لدينا الآن مشاكل إسرائيلية داخلية : مشكلة السلام والحدود، مشكلة الدين والدولة. نعاني من مشاكل البلدان السائرة في طريق النمو، ومشاكل البلدان الغربية. وعلينا مجابهة هذه المشاكل كمواطنين في دولة ما بعد - صهيونية.

يجب إلغاء قانون العودة في اللحظة التي يتأكد فيها عدم وجود يهودي مضطهد أو معرّض للتمييز. وقد ذكرت في مقالتي أنني مستعد لإلغاء قانون العودة على الفور، لأننا يجب أن نميز ما بين الشعب اليهودي، وهو كيان لا ينتمي إلى أرض محددة، وبين دولة إسرائيل. وإذا أراد يهودي القدوم إلى إسرائيل، وأراد الحصول على شقة أو عمل هنا، فليقم اليهود بتزويده بالمال. وليقم الشعب الفلسطيني بتقديم المال لكل فلسطيني [يريد العيش] في دولة فلسطينية.

■*هل أملك حق العودة إلى قريتي الأصلية؟ جدّي ولد هناك، وأبي وأمي، وأنا أعيش كلاجىء..*

** لا أعترف بهذه الجوانب لحقوق تجريدية..

■*هذه الحقوق شرعية وليست تجريدات..*

** الشرعية القانونية تُستمد من الحقيقة السياسية. إذا كان لديك الحق لم لا، هذا ما سيُحدد بعد المفاوضات التي ستؤدي إلى السلام بين الفلسطينيين والإسرائيليين. الحق سيُحدد بالمفاوضات بين الشعبين. أقول إن الحق اليهودي والحق العربي يوجدان الآن بين مزدوجين، وسيحددهما شعبان يتمتعان بالسيادة وبقيادة منتخبة ديمقراطياً. التسوية هي التي ستحدد أين سيعيش اليهودي وأين سيعيش العربي. مَنْ سيسمح له بالعودة ومَنْ لن يُسمح له. إذا كنت تعني موقفي الشخصي فلن أسمح بعودة أعداد كبيرة من الفلسطينيين إلى الدولة الفلسطينية وحسب، بل سأسمح بعودة أعداد كبيرة إلى إسرائيل أيضاً. ورغم ذلك فإنني أنكر الجوهر الميتافيزيقي للحقوق. الحق بعد حرب استمرت لمدة مائة عام يُحدد من جانب الفريقين.

ليس لليهود الحق في الذهاب أينما رغبوا حتى لو عاشوا هناك قبل ألفي عام. لم يكن لليهود حق

دخول فلسطين، ولو دخلوها خلافاً للقوانين السارية آنذاك، لو جاءوا بالسيف والبندقية وقالوا كنّا هنا قبل ألفي عام: اخرجوا نريد استردادها، لو كانت هذه هي الصهيونية لكنت معادياً للصهيونية..

■ *تعتقد أنها لم تكن كذلك؟*

** حتى عام ١٩٤٧ لم تكن كذلك..

■ *لا تعتقد أن ما تقوله يهدد الهوية اليهودية للدولة؟*

** إذا كانت هناك دولة علمانية، ومساواة بين فلسطينيين ويهود يعيشون كإسرائيليين بلا قانون عودة وبفرص متكافئة. هل تهدد شخصية فرنسا حقيقة أن ربع من يعيشون فيها ليسوا فرنسيين؟ هل تفقد بريطانيا هويتها لأن ثلاثة ملايين من الباكستانيين وأربعة ملايين من الهنود يعيشون هناك؟

■ *هل هذه هي الصهيونية؟*

** طبعاً، أنت تربط الصهيونية بنوع من عقلية الغيتو والمجتمع الروسي. هذا الربط ليس سمة أصيلة في الصهيونية، بل سمة الحاخام [مائير] كاهانا، وزووبولون هامر [حزب المفدال].

■ *إذا فكرنا في مجتمع متعدد القوميات، ومع وجود نسبة تكاثر فلسطينية أعلى من اليهودية، ستكون النتيجة دولة ثنائية القومية.*

** لا أعتقد أن هذا ممكن في القرن القادم، خاصة إذا تخلينا عن المناطق. إذا قلت إن قانون العودة يجب أن يلغى، فلا أقصد القول أن الهجرة من روسيا يجب أن تتوقف، أو من الأرجنتين أو فرنسا. الهجرة ستتواصل، لأن اليهود الروس يتعرضون للاضطهاد، وهناك أربعة آلاف يأتون من الأرجنتين كل عام. إلغاء قانون العودة لا يعني عدم السماح لليهود بدخول البلد، بل عدم منحهم مواطنة فورية، وعدم حرمان آخرين من حق المواطنة. لا ينبغي تقديم المساعدة لهم من جانب حكومة إسرائيل، بل من جانب مؤسسات خيرية خاصة، وجمعيات تعنى باليهود في روسيا والأرجنتين وتساعدهم على الاستقرار في البلد.

■ *أنت، إذن، تخلق ما يضمن استمرار الأغلبية اليهودية.*

** حتى هذا غير صحيح على المدى البعيد. إذا اعتبر اليهودي نفسه قومياً وتعرض للاضطهاد يمكنه القدوم، واليهود الذين يريدون البقاء حيث هم فليبقوا، وليُسمح لهم بالإندماج، لأنهم لا يساعدوننا. ولا أريد النهوض صباح كل يوم للتساؤل: كم عدد اليهود في العالم اليوم. مستوى الحياة، بالنسبة لي كيهودي، لا يرتبط بعدد اليهود في العالم، لا يعنيني إذا كانوا ٨ ملايين أو ٢٠ مليوناً، طالما كانوا يعيشون قيم المساواة والعدالة والإبداع. هذا كل ما هنالك، فلنكن ٧ ملايين كسويديين، ما الخطأ؟

■ *كان الاندماج موقف المثقفين الراديكاليين اليهود في مطلع القرن، [اسحق] دويتشر و..*

[تراجع الظل في المنطقة التي انسحبنا منها وأصبحت الشمس تغمرنا. يطلب برينكر أن نتراجع نحو ما تبقى من ظلال قرب الجدار قائلاً: نحن الآن نقابل بعضنا بدلاً من الحرب، أقول: نفعل ذلك في الظل على الأقل. يقول ضاحكاً: تحت الشمس الفلسطينية، الشمس التي لا ترحم]

** سبّبت لنا الكثير من الأذى..

| *هي كذلك، كان المستوطنون يكرهونها..*

** لذلك أسمى عاموس عوز كتابه «تحت هذا الضوء الساطع».

[يبدو واضحاً لكلينا أن الجهد العصبي الذي وظفناه في السجال قد استنفد طاقاتنا. يذهب برينكر لإعداد القهوة. يقول: لقد أعدت لي صهيونيتي. نرتشف القهوة بصمت. أتأمل حديقة البيت حيث أشجار الصنوبر تمد أعناقها أعلى من السطح القرميدي الأحمر للفيللا المنخفضة، كغيرها من بيوت الكولونية الألمانية، عن مستوى الشارع. في هذا المكان عاش حوالي أربعمائة ألماني قبل مائة وثلاثين عاماً. أقاموا في بيوت من الحجر المقدسي، حوّلوا الطرق الوعرة إلى شوارع مستقيمة، وغرسوا في حدائقهم أشجار الصنوبر، ووضعوا على أبوابهم لوحات صغيرة باللغة الألمانية تحمل إسم الساكن ورقم البيت. كانوا يؤدّون الخدمة العسكرية في الجيش البروسي، وينظرون إلى أنفسهم كرسل للحضارة الغربية، وكمخلّصين للأرض المقدسة من غزاتها العرب. أغوتهم النزعة الخلاصية لرجل يدعى كريتسوف هوفمان، الذي أنشأ في ستينات القرن التاسع عشر «جمعية الهيكل» لتشجيع الألمان على الهجرة والاستيطان في فلسطين تمهيداً لإنشاء إمارة ألمانية تضم أربعة ملايين مستوطن وتشكل، كما اعتقد فون مولتكه، حاجزاً طبيعياً بين سوريا ومصر.

كانت مستوطنة «روفايم» في القدس وبقية المستوطنات الألمانية في حيفا ويافا عنواناً للنظافة والدقة الألمانيتين، كما وصفها أحد رحالة القرن الماضي. وإلى هذا المكان حيث أجلس قبالةميناحيم برينكر، جاء القيصر ويليام الثاني: ربما مر من الشارع نفسه، كان على صهوة جواد، يرتدي زي الفرسان التيوتونيين. جاء ليطلب من مستوطني روفايم أن يؤدّوا واجبهم تجاه وطنهم الأم، وألاّ يترددوا في طلب معونته وحمايته كلما اقتضت الحاجة].

في نهاية الأمر [يقطع برينكر الصمت] لا تهمني الأغلبية اليهودية، خلال مائة وخمسين عاماً، يمكن أن أنضم إلى دويتشر. اختلف معه لأنه اعتقد بأن الثورة الاشتراكية ستحل المشكلة اليهودية. أنا صهيوني، الثورة الإشتراكية لم تحل المشكلة اليهودية في روسيا، ولا في أي مكان من العالم، كما أنها لن تحل المشكلة القومية للفلسطينيين. لهذا السبب أنا لست ماركسياً، لأن الماركسية الأصلية تجاهلت الطموحات القومية، والماركسية اللينينية عاملت المسألة القومية كوسيلة لسيطرة الاشتراكية على العالم وليس كغاية أبداً. إذا قلت خلال مائة وخمسين عاماً سيتحوّل اليهود إلى أربعين بالمائة وغير اليهود إلى ستين بالمائة، لا مانع، فقد طوّروا [اللغة] العبرية والثقافة والأدب، والديمقراطية لديهم حقيقية مطعّمة بعناصر اشتراكية، ويعملون استناداً إلى مبادىء مساواتية. اليهود ٤٠٪، العرب المسلمون ٣٠٪، والمسيحيون العرب ١٠٪، والدروز والشركس ١٠٪، لا بأس، لا يهمني، لأنني لن أعيش مائتي عام.

| *فلنقل اننا أنهينا موضوع الحدود وأصبحنا في وضع مثالي: دولة فلسطينية إلى جانب دولة إسرائيلية، وهناك علاقات طبيعية مع كل العالم العربي، سيكون هناك تعاون وسيُمنح رجال الأعمال العرب حق القدوم إلى إسرائيل...*

** ويستثمرون في إسرائيل، لا بأس، واليهود يستثمرون في فلسطين..

| *أينما شاءوا ..*

** عندئذ تستطيع العودة إلى قريتك.. وهل يشتري اليهودي أرضاً قرب نابلس.

■ *في وضع كهذا هل سيسمح لغير اليهود بشراء الأرض في إسرائيل؟*

** نعم، بالطبع.

■ *لا توجد مشكلة، إذن؟*

** طبعاً. إذا سُمح لليهود بشراء أرض في فلسطين، ستبدأ الصهيونية من جديد..

■ *تعرف أن العرب يملكون الكثير من المال..*

** هل سيتمكنون من شراء إسرائيل؟

■ *لا أعرف، لكننا نستطيع شراء الكثير. [أ. ب.] يهوشواع لم يقبل هذا السؤال، قال إن الأرض جزء من الهوية، وليست للبيع..*

** إجابتي تختلف. يجب أن نطمح في دولة ديمقراطية ليبرالية عادية بكل ما ينطوي عليه الأمر من ملابسات، تماماً مثل بريطانيا وكندا، مثل كل الدول التي تعتبرها أفضل نماذج المجتمع الليبرالي الديمقراطي. إذا كانت الأموال العربية ستأخذ المزيد والمزيد من الأرض، كما يفعل اليابانيون والشيوخ العرب في لندن، وكان اليهود يريدون الدفاع عن أنفسهم فليجمعوا المال وليقدموا أسعاراً أفضل.

■ *منافسة اقتصادية، إذن؟*

** هذا ما نطمح إليه ولا أزعم أننا نستطيع تحقيقه غداً. إذا قررت القيادتان الفلسطينية والإسرائيلية، في مفاوضات السلام، أن العرب يمكنهم العودة إلى الرملة أو اللد أو طبريا أو يافا، أو أينما كانوا، سأقبل، أفهم صعوبة قبول المفاوضين الإسرائيليين لهذا الأمر، ولكن ربما إذا تحلينا بمزيد من الخيال وبعض الأفكار الطوباوية، نسترد أموالاً من الدول العربية التي سبق لليهود العيش فيها وأجبروا على مغادرتها، ربما نؤسس صندوقاً لتعويض الفلسطينيين الذين فقدوا بيوتهم عامي ٤٧-١٩٤٨، وربما تُحل المشكلة دون عودة نصف المليون من العرب الذين غادروا عام ١٩٤٨.

■ *قبول عودتهم [إلى مدنهم وقراهم الأصلية] يعتبر مسألة مغايرة للصهيونية..*

** عندما أقول أنا ما بعد - صهيوني، أعني ما أقول.. ما بعد الصهيونية لا تعني تهريب الصهيونية في ثوب جديد! أعتقد أن زمن الصهيونية قد انتهى وعلينا الآن مجابهة مشاكل دولة إسرائيل.

[خلف عبارة انتهاء الصهيونية أسمع أصداء أصوات لم تكف عن الجدال منذ انعقاد المؤتمر الصهيوني الأول قبل مائة عام. لذلك لا أرى في برينكر طائراً يغني خارج السرب، بل ألمح خلف التناقضات المنهجية التي تنتاب خطاب الإسرائيلي العلماني محاولة للهرب من التناقضات البنيوية الأولى، بدلاً من مجابهتها والاعتراف بالنتائج المنطقية المترتبة على مجابهة من هذا النوع.

فالقول بأن الصهيونية الأصلية لم تكن كما يزعم خصومها ينطوي على حقيقة : إمكانية العثور على صهيونيات أصلية بعدد المدافعين عنها تقريباً. لأن الصهيونية هي اسم العائلة كما يقول عاموس عوز، وما دون ذلك، وما فوق ذلك، تشمل اتجاهات تستعصي على الحصر من عمالية وتنقيحية ودينية وثقافية وسياسية وإنسانوية، وكل منها تصلح للاستخدام كصهيونية أصلية تلبية لأغراض سياسية أو أيديولوجية تتفاوت وتتضارب حسب اختلاف الأزمنة والأمكنة والأسئلة.

يصبح العثور على طبعة أصلية حتمياً كلما طفت التناقضات البنيوية الأولى : هل الصهيونية استمرار للتاريخ اليهودي

أو محاولة للتمرد عليه؟

غيرشوم شولم، مثلاً، يرى أن هذا التناقض كان كامناً منذ اللحظة الأولى ولم يعثر على حل مناسب.

هل كان هدف الصهيونية تطبيع اليهود، أي تحويلهم إلى بشر أسويا ،، أم الحفاظ على خصوصيتهم؟ كان [بير] بورخوف يرى في التطبيع الهدف، والحاخام إسحق كوك يراه في الخصوصية.

هل الصهيونية علمانية أم دينية، وهل أولويتها إنقاذ اليهود أم إنقاذ اليهودية؟ تلك كانت المحاججة الشهيرة بين هرتسل وآحاد هاعام.

نشأت كل تلك الأسئلة المتضاربة بفعل اختلاف الصهيونية، التي ادعت بأنها حركة قومية، عن بقية الحركات القومية في العالم. فالحركات القومية تنطلق من حقيقة الإحساس القومي النابع من الوجود الموضوعي للشعب، بينما حاولت الصهيونية إثبات وجود الشعب للتدليل على وجود الإحساس القومي، مما استدعى إعادة تأويل تاريخ الطوائف اليهودية في العالم بما يخدم هذا الهدف، أي تحويل الخصوصية الدينية (طائفة دينية لا تنتمي إلى أرض محددة أو قومية محددة) إلى غلالة رقيقة تحجب الخصوصية القومية السرمدية. وفي هذا السياق ظهر التاريخ اليهودي المؤسطر والمؤسس على فرضيات تجريدية معادية للمنطق التجريبي.

تكمن هذه الأسئلة وإجاباتها المتضاربة في جذر كل السجال الدائر في إسرائيل حول هوية الدولة، وعلاقتها بيهود العالم، والحلول الممكنة للصراع الفلسطيني والعربي – الإسرائيلي. فالموقف من قانون الهجرة يعيد إلى الذهن اتجاه إنقاذ اليهود، الاتجاه التطبيعي الذي يريد تحويل الدولة إلى دولة لمواطنيها، والذي يعكس الفجوة المتسعة بين يهودية الإسرائيليين ويهود العالم، كما يعكس التذمر من تخصيص مبالغ هائلة من موازنة الدولة لقضايا الهجرة والاستيعاب، إضافة إلى التوترات الثقافية بين المواطنين والقادمين الجدد. أما الخوف من الانهيار الديمغرافي للأغلبية اليهودية فيعكس الحنين إلى الخصوصية اليهودية والخوف من التكاثر الطبيعي للفلسطينيين.

ويبدو أن إعادة النظر في الصهيونية، على طريقة برينكر، لا ينجم عن رغبة حقيقية في ممارسة النقد والتفكيك، بل كاستجابة لظواهر موضوعية تهدد التماسك الخارجي للخطاب الصهيوني: فالصهيونية العلمانية انتهت وفقدت وظيفتها كقوة أيديولوجية قادرة على التجنيد والتحريض سواء في إسرائيل أو الدياسبورا، وكل طرح لعلاقة الدين بالدولة في إسرائيل يستدعي إعادة النظر في الصهيونية. أما وجود الفلسطينيين فقد أصبح حقيقة موضوعية يستدعي الاعتراف بها، من جانب الإسرائيليين، خياراً من اثنين: الاعتراف بالخطيئة الأولى (أي ما يقوّض أسطورة الدولة) أو تنازل الفلسطينيين عن روايتهم الخاصة (إخراج الإسرائيليين من مأزقهم الأخلاقي والسياسي والأيديولوجي) والاستراتيجية الوحيدة التي يقترحونها في هذا الصدد هي : تأسيس العلاقة بيننا وبينهم على وعود مستقبل لا يصبح ممكناً إلاّ بتصديق روايتهم، طالما كانوا يرفضون الاعتراف بوجود الخيار الأول، ويبدو أن رفضهم سيستمر لفترة طويلة من الوقت.

وبهذا المعنى تكتسب عبارة بنيامين بيت هالاحمي أهميتها : «يبدو أن الإسرائيليين يعيشون أسرى لعنة معينة. لعنة الخطيئة الأولى ضد السكان الأصليين العرب. كيف يمكن نقاش إسرائيل دون ذكريات تجريد وطرد غير اليهود؟ هذه أهم الحقائق الأساسية بالنسبة لإسرائيل، ولا يمكن فهم الواقع الإسرائيلي دونها. الخطيئة الأولى تأسر وتعذب الإسرائيليين، وتُسمّم كل شيء وتلطخ كل إنسان، تسمّم ذكراها الدم وتهيمن على كل لحظة من الوجود »[

كولومبوس، فلسطين، واليهود العرب: نحو مقاربة علائقية لهوية المجموعة

إيللا شوحت

النظرية ما بعد الكولونيالية الراهنة تميل الى التعفف عن الخوض في الخصوصية التاريخية، وبينما تسعى مقالات عديدة الى الاجتهاد حول قراءات مجردة لـ «الاختلاف» و «الآخرية» ، او استكشاف أفكار عامة مثل الاستشراق ، فان القليل منها يقدّم معرفة مشاركة ومسيسة للثقافات غير الاوروبية، ومع ذلك، وفي الآن ذاته، فإن الدراسة الاحترافية لما هو مبوّب من أطوار تاريخية ومناطق جغرافية (كما في الدراسات الشرق اوسطية او الدراسات الاميركية اللاتينية) قد أسفرت عن تركيز مفرط في التحديد، أغفل الترابط الداخلي بين التواريخ والجغرافيات، والهويات الثقافية. وفي كتابنا القادم «مركزية اوروبية غافلة» ادعو مع روبرت ستام الى مقاربة علائقية Relational لا تشطر الأطوار التاريخية والمناطق الجغرافية الى مساحات اختصاص عالية التسييج، ولا تتناول الجماعات في حالة عزلة، بل في «حالة علاقة» دونما ايحاء بأن مواقعها متماثلة الهوية، وبدلاً من حشر سلسلة دوارة من الجماعات المعارضة في وجه المهيمن الغربي (وهي استراتيجية تفضل النظر الى «الغرب» كنقيض تناحري ثابت)، فإننا نحاجج من اجل التشديد على الروابط الافقية والعمودية التي تشدّ لحمة الجماعات والتواريخ في شبكة تنازعية Conflictua.

أن تحليل التعدديات المتداخلة للهويات والانتماءات التي تربط بين خطابات مقاومة متنوعة، انما هو استراتيجيات للارتقاء ببعض الآثار التي تضعف السياسة ، وتنجم عن حدود النظم وحدود الجماعة، ونوع الروابط الذي نفكر فيه يعمل على عدد من المستويات، فنحن، اولاً نؤمن بأهمية اقامة الروابط في مصطلحات زمانية، وفي حين ان الدراسات ما بعد الكولونيالية تفضّل القرنين التاسع عشر والعشرين، فاننا نحاجج من اجل تأسيس النقاش على قاعدة من تاريخ اعرض الاستعمارات ولمقاومات متضاعفة المواقع، تعود بجذورها الى العام ١٤٩٢ على الأقل. ثانياً، نحن نقترح اقامة الروابط بمصطلحات مكانية/ جغرافية، فنحدّد النقاشات حول الهوية والتمثيل في سياق اعرض يضمّ الاميركيتين، وآسيا، وافريقيا، كذلك نجادل من اجل ايجاد روابط بمصطلحات نظمية ومفهوماتية،

فنعقد الصلات بين الجدالات المصنفة عادة الى أبواب (في الولايات المتحدة على الأقل): من جهة اولى النظرية ما بعد الكولونيالية ذات الصلة بمسائل الخطاب الاستعماري والمخيلة الامبريالية والمسرودات الوطنية، ومن جهة ثانية «الدراسات الاثنية» المتنوعة التي تركز على مسائل «الاقليات». والعرق والتعددية الثقافية. والهدف هو وضع الخطابات الخاصة بالجغرافيات المصنّفة عادة الى أبواب - «هنا» مقابل «هناك» - وتلك الخاصة بالزمن - «الآن» مقابل «آنئذ» - في علاقة منتجة. والمقاربة العلائقية، تلك التي تعمل ضمن وبين وما بعد إطار الدولة - الأمّة، تلفت الانتباه الى التفاعل المهجّن التنازعي بين الجماعات والهويات الثقافية ضمن وعبر الحدود.

وفي سبيل الغرض المرجوّ من هذه الدراسات سوف أركّز على الهوية السفاردية العربية - اليهودية كما تتقاطع مع جماعات وخطابات أخرى، في سياقات متنوعة عبر الزمان، ولسوف تكون نقطة الانطلاق هي احتفالات الذكرى الـ ٥٠٠ لطرد اليهود الشرقيين من إسبانيا، لكي اجادل بأن أي جهد مراجعة يستهدف إبراز الهوية العربية - اليهودية في سياق معاصر يضع العربي في موقع النقيض لليهودي، لا يمكن له ان يفكّك إلا من خلال سلسلة من التموضعات إزاء الجماعات (العربي - المسلم، العربي - المسيحي، الفلسطيني، الاوروبي - الاسرائيلي، اليهودي الاورو- أميركي، الأميركي المنحدر من الأقوام الأصلية Indigenous Native الأفريقي - الاميركي، الشيكانو)، الأمر الذي يتحدّى العواقب المدمّرة الواقعة على اليهود العرب جرّاء ثنائية الشرق/ الغرب في طبعتها الصهيونية - الاستشراقية. ان عمليات الربط، وفكّ الربط، واعادة الربط بطرق مكانية وزمانية، تصبح بالتالي جزءاً من عمل بحثي خصامي يشتغل ضد الصياغات المحرّمة والانتسابات الخاضعة للرقابة، والهويات المعرّضة للضبط.

***

في رسالة موجهة الى العرش الاسباني كتب كولومبوس: «لقد استكملتم، جلالة الملك والملكة، الحرب ضد العرب، بعد ان طردتم جميع اليهود، وارسلتماني الى أقاليم الهند من اجل هدي البشر هناك الى الدين الأقدس» [١]. في عام ١٤٩٢ كانت هزيمة المسلمين وطرد اليهود السيفارديم من اسبانيا قد اقترنا بفتح ما سوف يدعى «العالم الجديد». وفي حين ان الاحتفالات بـ «اكتشاف» كولومبوس اثارت معارضة حيّة، فإن الصياغة الأورو - مركزية لـ «١٤٩٢ الآخر» لم تخضع للمساءلة، وفي نوعين منفصلين من إحياء هذه الذكرى - في أميركا، ثم في اوروبا والشرق الأوسط - كان من النادر ان يجري الاقرار بالروابط التاريخية والخطابية بين هاتين الكتلتين من الأحداث.

ولقد كانت الحرب الاسبانية - المسيحية ضد المسلمين واليهود مرتبطة سياسياً واقتصادياً وأيديولوجياً بوصول السفن الى هيسبانيولا. فبعد انتصارها على المسلمين استثمرت اسبانيا مشروع كولومبوس، واعتمدت في التمويل الجزئي لرحلاته على الثروة المنهوبة والمصادرة من المسلمين واليهود خلال مرحلة محاكم التفتيش [٢]. وسياسات الفتح، المتمثلة في توطين المسيحيين داخل المناطق المفتوحة (ثانية) مع اسبانيا، فضلاً عن التطوير المؤسساتي لعمليات الطرد، والهدي الى الدين، وذبح المسلمين واليهود في المناطق المسيحية، كانت جميعها قد مهّدت الارض لممارسات فتح مماثلة عبر المحيط

الاطلسي، وفي ظل الاتحاد التصاهري - السياسي بين فرديناند (أراغون) وإيزابيلا (قشتالة)، وطّدت اسبانيا المسيحية الظافرة حسّ الانتساب الى أمّة ، سرعان ما ستنقلب الى امبراطورية ، وقهرت الأقوام الأصلية في الأميركيتين وافريقيا. والخطابات، المتعلقة بالمسلمين واليهود أثناء توسّع اسبانيا القاري، عبرت المحيط، وسلّحت الفاتحين بأيديولوجيا جاهزة حول «نحن ضدهم هم»، استهدفت أقاليم الهند، ولكنها في الواقع طبقت ، أولاً، على الأقوام الاصلية في القارة «المكتشفة» عن طريق الخطأ، واساءة التعريف الاستعمارية، الموروثة في تسمية «الهندي» شدّدت على المخيّلات المترابطة عن شرق وغرب الهند. (ولعله ليس من قبيل المصادفة ان فيلم رايدلي سكوت «١٤٩٢: فتح الفردوس»، ١٩٩٢، استخدم موسيقى هوليودية استشراقية على طراز علي بابا، لترافق اللقاء الأول مع «الهنود» الكاريبيين). لقد انتظرت الهند دور استعمارها مع وصول فاسكو دو غاما (١٤٩٨) وفتح البرتغاليين لجاوة (١٥١٠) . واذا كان الأمل الاوروبي الوحيد في غزو الشرق أثناء القرن الخامس عشر قد انحصر في الابحار الى الغرب، بالنظر الى الهيمنة الاسلامية على الطريق القاري، فإن توطيد الإمبريالية الاوروبية في الشرق أثناء القرن التاسع عشر قد سهّله التوسّع الذاتي الاوروبي السابق على حساب الاميركيتين وافريقيا.

ورغم ان اسبانيا الموريسكية شهدت تعددية ثقافي وفاقية منذ أقدم العصور، فان ايديولوجيا الفتح في «نقاوة الدم» بوصفها ممارسة مبكرة في «التطهير الذاتي» الاوروبي ، سعت الى طرد المسلمين واليهود، أو إجبارهم على الاهتداء. والحملات التي شنت ضد المسلمين واليهود، وكذلك ضد «عملاء الشيطان» والهراقطة والسحرة، وقرت جهازاً هائلاً من التمييز العنصري والجنسي، أعاد تصنيع نفسه في القارات «المكتشفة» حديثاً، وموجات العداء للسامية والعداء للكفرة أنتجت جهازاً مفهومياً ونظمياً بدأ ضد آخري اوروبا القريبين او الداخليين ، ثم رشق نفسه الى الخارج ضد آخري اوروبا البعيدين او الخارجيين [٣]. والأمير هنري («الملاح» ورائد الاستكشاف البرتغالي) قاد بنفسه حملة صليبية ضد الموريسكيين. وأمريكو فيسبوشي، حين كتب يصف رحلاته مثلاً، اعتمد على كتلة تنميطات اليهودي والمسلم لكي يشخّص الوحشي، والكافر، وابن الأقوام الأصلية، ولكي يتحدث عن الذكر كحيوان جنسي خطر، وعن الأنثى كموضوع جنسي طيّع وسهل القياد [٤]. وبهذا المعنى فإن الروابط الكنائية بين اليهود والمسلمين - تجاورهم الكتابي وتواريخهم المشتركة - انقلبت الى روابط استعمارية وتناظرية بالعلاقة مع شعوب الأميركيتين [٥]. ولست أقول هنا بوجود تكافؤ تام في علاقات اوروبا القمعية مع اليهود والمسلمين مثلما مع الأقوام الأصلية، إذ أنني أشير فقط الى الروابط التي بواسطتها كان اتجاه التأثيم Demonology الاوروبي المسيحي قد استبق تجسيد العنصرية الاستعمارية. والحق أننا نستطيع تلمّس تطابق جزئي بين الصور المجازية الاستيهامية الملصقة بـ «العدو» اليهودي والمسلم، وتلك الملصقة بـ «البدائي» الأميركي الأصلي او الافريقي: بدرجات متفاوتة حمل جميع هؤلاء صور «شاربي الدماء»، و «أكلة اللحم البشري»، و «السحرة»، و «الشياطين» [٦].

وأحد أندر التمثيلات المعاصرة التي تعرض الاشتراك الكنسي في اجراءات الابادة، وأقصد الفيلم

المكسيكي «محكمة التفتيش» Santo Oficio (١٩٧٣)، يصوّر محاولة الكرسي الأسقفي لتوسيع التفتيش بحيث يمتد الى «العالم الجديد». ورغم ان الفيلم يركز على المهتدين السفارديم، إلا انه يبين، أيضاً، أنهم أحرقوا الى جانب الهراطقة والسحرة والكفرة من ابناء الاقوام الاصلية، ولأنه موضوع يستهلكه نظارة متحمسون، فإن الحرق يؤدي كمشهد علني يتضمن الانضباط والعقاب، مثلما كان الشنق على شجرة بمثابة تسلية شعبية في الولايات المتحدة، ولقد أثار الفيلم مشاعر قوية حين عرض في لوس انجليس، بمناسبة افتتاح مؤتمر مكرّس للذكرى المئوية الخامسة لطرد اليهود السفارديم (أقامته اللجنة الدولية Sephard 92)، بيد أن توثيقه للشعائر التي كان اليهود السفارديم يمارسونها سراً، وتفصيله البصري للتعذيب والاغتصاب والمذابح، لم تستقبل بروح الروابط التي فصلتها هنا. وكان الجمهور، المؤلف في الغالب من مربين وباحثين وعاملين اجتماعيين من اليهود الاميركيين، كان متلهفاً لاستهلاك حكاية الطبيعة الفريدة للتجربة اليهودية، وايضاح الرابطة بين التفتيش وابادة الشعوب الاصلية الامريكية ثم تدمير الشعوب الافريقية، كان معادلاً لحالة مشوشة من الاختلاط، وفي حفل الاستقبال الذي اعقب الفيلم كان النادل الشيكانو هو الذي يقدم الطعام، لكن المقولة التبسيطية «هم»، اي الاسبان المسيحيين، دخلت في مفارقة صارخة مع وجود أبناء الاقوام الأصلية، وهو حضور كان يوحي بأن ترسيم تاريخ المهتدين السفارديم يتوجب التفاوض عليه بالعلاقة مع المهتدين الآخرين.

وأهمية تقويض الحدود بين هذه التواريخ تبدو أكثر وضوحاً في التقاطع الفعلي لمختلف تواريخ الهدي القسري في الاميركيتين، وحالة العائلات المكسيكية والشيكانو ذات الأصل اليهودي - السفاردي الجزئي، على سبيل المثال، توحي بأن الروابط حرفية تماماً في بعض الأحيان، والأبحاث الراهنة لـ southwest Jewish Archives في الولايات المتحدة تشير الى ان التقاليد السفاردية ما تزال حية في اوساط العائلات المكسيكية - الاميركية المنتمية الى الروم الكاثوليك، رغم ان افراد العائلة ليسوا دائماً على علم بأصول هذه الشعائر. إنهم مثلاً لا يفهمون السبب في أن جداتهم يصنعن حتى اليوم خبزاً غير ممزوج بالخميرة يسمى «الخبز السامي»، او السبب في أن أجدادهم في نيو مكسيكو، او تكساس، يذبحون خروفاً في الربيع ويلطخون العتبة بدمه، وأن يكشف النقاب عن ان بعض الشيكانو والمكسيكيين هم أحفاد اليهود السريين، هو محرّم يستتبع تقية معاصرة حتى بين أولئك المدركين لأصول أسلافهم [٧]. ومسألة الاهتداءات القسرية في الاميركيتين وما أعقبها من توفيقية ثقافية يورط ويتحدى اليهود مثل المؤسسات الكاثوليكية الأورو - أصلية لكن هجنة الثقافة المكسيكية والشيكانية لا تسهل بالضرورة ادخال هجنة اخرى مركبة، من نوع يعبر الحدود اليهودية - الكاثوليكية.

واذا كانت عمليات إبادة الأميركيين الاصليين والأفارقة مجرد تفصيل تاريخي هامشي، فإن الرابطة بين عمليات الاضطهاد التي جرت في ايبيريا ضد اليهود والمسلمين، ضد «المهتدين» و «الموريسكيين» [٨]، تتعرض للطمس. ولقد كان من المدهش خصوصاً ان يجري حذف الجزء العربي - المسلم من حكاية الذكرى المئوية الخامسة. وخلال عهود الفتح الثاني التي دامت قروناً، لم يكن جميع

المسلمين او اليهود قد انسحبوا مع انسحاب القوات العربية. والمسلمون الذين مكثوا بعد تبدّل الحكم عُرفوا باسم الـ Mudejars المشتق من الكلمة العربية «مدجّن» [٩]. والتفتيش الاسباني، الذي اكتسب صفته القانونية عام ١٤٧٨، لم يوفر المسلمين. ففي عام ١٤٩٩ جرت عمليات واسعة لإحراق الكتب الاسلامية وإجبار المسلمين على الاهتداء الى المسيحية، وفي عام ١٥٠٢ خيّر مسلمو غرناطة بين العمادة او المنفى. وفي عامي ١٥٢٥ - ١٥٢٦ وُضع الخيار ذاته أمام مسلمي الأقاليم الأخرى. وفي عام ١٥٦٦ جرى إحياء موجة التشريعات المعادية للمسلمين، وبين سنوات ١٦٠٩ و ١٦١٤ تمّ إصدار الكثير من مراسيم الطرد. بكلمات اخرى، كانت اجراءات التفتيش المتخذة ضد اليهود المهتدين، الذين يضبطون وهم يمارسون العبادة اليهودية سراً، هي نفس الاجراءات المتخذة ضد الموريسكيين الذين يمارسون العبادات الاسلامية. وكانت تلك الاجراءات قد بلغت ذروتها في مراسيم الطرد المتخذة بحقّ المسلمين على نحو أخصّ. وكانت النتيجة هي فرار الكثيرين الى شمال افريقيا حيث حافظوا، مثل اليهود السفارديم، على جوانب معينة من ثقافتهم العربية الاسبانية.

هذا التاريخ الموثق جيداً [١٠] لقي القليل من الصدى في الأحداث التي روّجت لها اللجنة الدولية Sephard 92 والتي حصلت على تمويلاتها الرئيسية من الولايات المتحدة، واسبانيا، واسرائيل. واسبانيا التي توجّب عليها ان تتصالح مع سياساتها العنصرية الراهنة حول هجرة أبناء شمال افريقيا، تبنّت «العصر الذهبي» الخاص بها بعد قرون من الانكار، بينما حافظت على درجة مؤسفة من الاعتراف بالذنب تجاه الناطقين باسم «اليهود» وحدهم. وأما بالنسبة الي جميع الممثلين الآخرين، بمن فيهم السفارديم الصهاينة المحافظين، فإن طمس النقاشات المقارنة حول أوضاع المسلمين واليهود (السفارديم) في اسبانيا المسيحية كان - كما اعتقد - يضرب بجذوره عميقاً في السياسة الراهنة الخاصة بالشرق الأوسط .. كانت احتفالات ١٩٩٢ قد انطوت على معركة جدية راهنة حول تمثيلات «الهوية اليهودية» بمصطلحات محور الشرق/ الغرب، وهي معركة يعود تاريخها، الى بدايات النزعة القومية الصهيونية في القرن التاسع عشر.

وحين تشير الكتابات التاريخية الصهيونية الى التاريخ الاسلامي - اليهودي، فإنها تتألف من عملية انتقائية عريضة في «نبش التفاصيل» من مذبحة الى مذبحة (وكلمة «مذبحة» ذاتها مشتقة من - وتعكس - التجربة اليهودية الاوروبية - الشرقية [١١]. ولأنها اختزلت الى تصوير تاريخي صهيوني أوروبي التمركز، فقد تباكت معظم احداث الذكرى الخمسمئة على واقعة تراجيدية اخرى في تاريخ يهودي ساكن ومتجانس من الاضطهاد القاسي، وليس من المفاجىء ان عرض فيلم «محكمة التفتيش» في مؤتمر طرد اليهود أثار ملاحظات مثل: «أتظنون ان الامر مختلف اليوم»؟ و «هذا ما فعله بنا النازيون أيضاً. وهذا ما سيفعله العرب بنا إن استطاعوا». (وهذا زعم مثير للعجب، لأن العرب امتلكوا فرصة ألفية كاملة لانشاء محاكم تفتيش ضد يهود الشرق الاوسط - أو ضد الأقليات المسيحية - ولم يفعلوا). مثل هذه الملاحظات المعممة تشدد على دور الاحتفالات كمرحلة في إظهار القومية (الأورو -) اسرائيلية بوصفها الجواب المنطقي الوحيد للأحداث المروعة في التاريخ اليهودي. وهكذا يُنظر الى التفتيش الذي خضع له اليهود السفارديم كحالة تستبطن الهولوكوست اليهودي،

ليس أكثر. وضمن هذا التناظر فإن الآلام التي خلقتها ممارسات الإبادة النازية تُرشق بطريقة تبسيطية على تجارب اليهود في البلدان الاسلامية، وعلى الصراع الاسرائيلي - الفلسطيني [١٢].

ما أعنيه هنا ليس إضفاء المثالية على حال اليهود في ظل الاسلام، بل الايحاء بالأحرى أن الخطاب الصهيوني استدخل التاريخ الاسلامي- اليهودي بالتاريخ المسيحي - اليهودي في سياق من الأقليات الإثنية والدينية المتنوعة في الشرق الاوسط / شمال افريقيا. وبمناسبة الذكرى الخمسمئة لجأ المنظور الصهيوني الى تفضيل علاقات اليهود السفارديم مع اوروبا المسيحية على حساب علاقاتهم مع الاسلام العربي، وصوّر خرائط المسيحيين واليهود ذات التمركز الأوروبي بوصفها خرائط الغرب، وتلك الإسلامية بوصفها خرائط الشرق، فتجاهل حقيقة وجود جاليات يهودية مزدهرة متوافقة في معظم أرجاء الشرق الأوسط وشمال افريقيا الإسلاميين، في زمن طرد اليهود بالذات. وأحداث الذكرى الخمسمئة لم تسدل حجاب التعتيم على العلاقات الداخلية المتبادلة بين اليهود المهتدين والمهتدين من أبناء الأقوام الأصلية فحسب، بل نسفت أيضاً التعاضد الثقافي بين اليهود السفارديم والمسلمين. وكانت تركيا. هي البلد الاسلامي الوحيد الذي حظي ببعض الإهتمام في الذكرى الخمسمئة، جزئياً بسبب السلطان بايزيد الثاني الذي أمر ولاته بحسن استقبال اليهود في عام ١٤٩٢، ولكن أيضاً بسبب أن تركيا، على عكس البلدان العربية - الاسلامية التي استقرّ فيها اليهود السفارديم، لم تكن منخرطة في الصراع العربي - الاسرائيلي، وكانت تقيم علاقات دبلوماسية مع اسرائيل. وحتى في حالة تركيا جرى التشديد على رحلات اللجوء والملجأ التركي (الوطني) المناقض للملجأ العربي (الديني)، أكثر من التشديد على العلاقات المسلمة - اليهودية.

وفي عملية إعادة كتابة التاريخ هذه، يكون العرب - المسلمون في الوضع الراهن مجرد عقبة أخرى «غير يهودية» في الطريق الوطني اليهودي - الاسرائيلي ، وفكرة تحويل جميع اليهود في جميع الأزمنة الى ضحية متماثلة معممة، هي دعامة حاسمة في الأيديولوجيا الاسرائيلية الرسمية. وخطاب التماثل الأحادي يجعل من المحال وقوع التناظرات والكنايات، فيقدّم بذلك قراءة انتقائية لـ «التاريخ اليهودي»، من نوع يختطف يهود الاسلام من جغرافيتهم اليهودية - الاسلامية، ويخضعها مسبقاً الى القرى والبلدات shtetl الأوروبية - الأشكنازية. هذه السيرورة المزدوجة تنطوي على أداء اليهود لما تؤديه فئات الشعب العامة في الميدان العام وبغرض الإيحاء بوجود تاريخ وطني متجانس، وتنطوي أيضاً على إخراس أي إنحراف عن المسرود المعولم والمؤرخن، من نوع لا يكتفي برؤية اليهود ضمن سياق وضعهم الديني كفئة شعبية عامة، بل أيضاً بالعلاقة مع ثقافاتهم السياقية، ومؤسساتهم، وتواريخهم، وبالنظر الى هذه المقاربة، ثم بالنظر الى النزاع الاسرائيلي - العربي، ليس غريباً ان يكون يهود الإسلام - واليهود العرب بصفة أكثر تحديداً - قد شكلوا حالة تتحدّى التعريف التبسيطي لليهودي، ثم الهوية اليهودية - الاسرائيلية بصفة أخصّ.

بكلمات اخرى، تقوم القراءة الإنتقائية للتاريخ الشرق - أوسطي بالدمج بين سيرورتين: رفض السياق العربي والمسلم للمؤسسات والهوية والتاريخ اليهودي، فضلاً عن اختزالها بطريقة غير إشكالية إلى تجربة يهودية «كونية» وفي «الدليل» الصهيوني على وجود تجربة يهودية واحدة، لا

توجد توازيات أو تقاطعات مع الجماعات الدينية والإثنية الأخرى، لا بمصطلح ثقافة يهودية متوافقة ومختلطة، ولا بمصطلح عمليات قهر متناظرة مترابطة. اليهود بأجمعهم يُعرّفون بأنهم قريبون الى بعضهم البعض أكثر من قربهم من الثقافات التي كانوا جزءاً منها. وهكذا فإن الجانب الديني اليهودي من الهويات اليهودية المتعددة والمعقدة والمتشابكة مُنح صفة الأولوية ، وبُوّب في مقولات تعادل تجزئة هوية الجماعة. والحقّ أن الفصل الأورو - اسرائيلي للجزء «اليهودي» من الجزء الشرق أوسطي، أي في حالة يهود الشرق الأوسط، أسفر عن تفكيك عملي للجماعات اليهودية في العالم الإسلامي، وعن ضغوطات مُورست على السفارديم لكي يعيدوا إصطفاف هويتهم وفقاً للنماذج الصهيونية الأشكنازية المستوردة من أوروبا إلى الشرق الأوسط. ومنذ بدايات الصهيونية الأوروبية، واجه يهود الإسلام - للمرة الاولى في تاريخهم - ما فُرض عليهم من معضلة الإختيار بين الإنتماء اليهودي والانتماء العربي، ضمن سياق جيو - سياسي أدام المعادلة بين الإنتماء العربي/ الإنتماء الشرق أوسطي والإسلام ، وفي الآن ذاته مساواة الإنتماء اليهودي بالإنتماء الأوروبي / الغربي (١٣).

الحكاية الكبرى لفكرة الضحية اليهودية الكونية كانت حاسمة لشَرْعَنة مشروع قومي غير سويّ يستهدف «لمّ شتات الدياسبورا من أربع رياح الأرض»، ولكنه أيضاً المشروع الذي ينهض على اقتلاعات قسرية للشعوب من جغرافياتها المتنوعة، ولغاتها، وثقافاتها، وتواريخها، وهو ، بمعنى آخر، مشروع الدولة التي تقوم بخلق الأمة. كذلك كانت الحكاية حاسمة في الزعم بأن «الأمة اليهودية» تجابه عدواً تاريخياً مشتركاً هو المسلم - العربي، الأمر الذي ينطوي على فقدان ذاكرة ذي شقين: التاريخ اليهودي - الاسلامي، والتقسيم الاستعماري لفلسطين. والتوازيات الزائفة بين العرب والنازيين. ثم مع محاكم التفتيش في عام ١٩٩٢، لا تصبح مادة رئيسية في البلاغة الصهيونية فحسب، بل تصبح أيضاً مظهراً للكابوس اليهودي الأوروبي كما يتمّ رشقه على ديناميات سياسية مختلفة بنيوياً تخصّ النزاع الاسرائيلي - الفلسطيني. وفي سياق تاريخي لليهود السفارديم وهم يجرّبون تاريخاً مع العالم الاسلامي يختلف تماماً عن ذاك الذي خيّم على الذكريات الأوروبية لليهود الاشكناز، ثم في سياق من المذابح وعمليات الطرد المرتكبة ضد الشعب الفلسطيني، فإن دمج المسلم - العربي بالأنماط العليا لقاهري اليهود من الأوروبيين، يقوم بوظيفة تمييع التاريخ الاستعماري - الاستيطاني للاسرائيلي الأوروبي.

لكن الانشطار الصريح الى اسرائيل بوصفها الغرب وفلسطين بوصفها الشرق، يتجاهل في يقيني بعض التناقضات الأساسية الكامنة في الخطاب، الصهيوني ذاته. ذلك لأن العودة الى أصول واقعة في الشرق الأوسط هي فكرة مركزية في الصهيونية. وهكذا يشار غالباً الى عودة لسانية الى العبرية السامية والى توطيد المصطلح الديني المرتبط بطبوغرافية الشرق الأوسط، وكبرهان على الأصول الشرقية لليهود الأوروبيين - وهذا جانب حاسم في المزاعم الصهيونية حول الحق في الأرض. ورغم أن الخطاب المعادي للسامية صوّر اليهود كشعب «شرقي» غريب داخل محيط الغرب، فإن مفارقة اسرائيل تكمن في أنها تفترض «إنهاء الشتات» كما يشخصّه الحنين اليهودي الشعائري الى الشرق، لا لشيء إلا لكي تقيم دولة ينهض توجهها الايديولجي والجيو - سياسي على الميل التام نحو الغرب.

ولقد دعا هرتزل الى دولة مصغرة رأسمالية - ديمقراطية غربية الطراز، لا تُتاح ولادتها إلا بفضل سادة الإمبريالية من أمثال بريطانيا وألمانيا. أما بن غوريون فقد صاغ يوتوبيا رؤيوية لاسرائيل بوصفها «سويسرا الشرق الأوسط». ورغم ان اليهود الأوروبيين كانوا تاريخياً ضحايا الاستشراق المعادي للسامية، فإن اسرائيل الدولة قد أصبحت أداة تنفيذ المواقف والممارسات الاستشراقية التي كان من عواقبها تشريد الفلسطينيين من أرضهم. ويمكن بذلك اقتفاء الجذور الايديولوجية للصهيونية في الشروط التي هيمنت على أوروبا في القرنين التاسع عشر والعشرين، ليس فقط بوصفها ردّ فعل على نزعة العداء للسامية، بل أيضاً بسبب التوسّع المضطرد للرأسمالية والبناء الإمبراطوري الأوروبي. واسرائيل، بهذا المعنى، انخرطت في صفّ مصالح العالم الأول الإمبريالي، واتكأت على خطاب مشتق من المركزية الأوروبية، ومارست سياسات استعمارية ضد أرض وشعب فلسطين [١٤].

والمسألة تزداد تعقيداً بفعل المزاعم الإشتراكية، وأحياناً الإنجازات الاشتراكية، للصهيونية، في الخطاب الصهيوني - القومي كان الصراع بين الايديولوجيا الإشتراكية للصهيونية والتطبيقات الفعلية للاستعمار الأوروبي - اليهودي في فلسطين، قد حُلَّ بوسيلة استدعاء الأطروحة القائلة بأن الجماهير العربية - الخاضعة للإقطاع والمستغَلة من قبل أبناء جلدتها - لا يمكن إلا أن تستفيد من ثمرات التطبيقات الصهيونية [١٥]. هذا الطرح كان يجسّد الصورة الذاتية، الإيجابية تاريخياً، عن الاسرائيليين المنخرطين في مشروع غير استعماري، وهم بالتالي الأرفع أخلاقياً في طموحاتهم، أكثر من ذلك، كان الخطاب الإشتراكي - الإنساني المهيمن قد أخفى الجدليات السلبية للثراء والفقر بين يهود العالم الأول ويهود العالم الثالث، تحت واجهة مضللة من المساواة. والمهمة الصهيونية المتمثلة في إنهاء المنفى اليهودي بعيداً عن «أرض الميعاد»، لم تكن أبداً في صالح المؤسسة التي صوّرها الخطاب الرسمي، فمنذ العقد الأول من هذا القرن نُظر الى اليهود العرب كمصدر رخيص لليد العاملة، يمكن أن يحلّ محل الفلاحين الفلسطينيين المطرودين من أراضيهم [١٦]. وهكذا فإن «اليهود في إهاب العرب» [١٧] يمكن أن يمنعوا أي إعلان فلسطيني بأن الأرض تخصّ من يشتغل عليها، ويمكن أن يساهموا في تلبية الحاجات اليهودية الديمغرافية. ومن جديد يجري ترويج مجاز النجدة الاستشراقي من خلال مركزية أوروبية تقدّم يهود الشرق الأوسط في صورة القادمين الي «بلاد الحليب والعسل» من الأصقاع الخلفية، ومن المجتمعات الفلاحية التي تفتقر الى أية صلة بالحضارة العلمية - التكنولوجية. لقد نمى الخطاب الصهيوني الإنطباع بأن الثقافة السفاردية السابقة للصهيونية كانت ساكنة وسلبية و - مثلها مثل أرض فلسطين المُراحة حسب تعبير إدوارد سعيد - راقدة في انتظار سائل الإخصاب الذي تحمله الدينامية الأوروبية. وفي الوقت الذي قُدمت فيه فلسطين كأرض خلاء سوف يحوّلها اليهودي العامل، كذلك لجأ «الآباء المؤسسون» للصهيونية الى تقديم السفارديم كأوعية سلبية سوف تشكّلها الروح الصهيونية البروميثية الباعثة للحياة.

والعلاقة الإشكالية الأورو - صهيونية بمسألة الغرب والشرق ولّدت نماذج متعارضة تسفر غالباً عن استجابات هستيرية إزاء أية مساءلة لـ «الهوية الغربية». لقد نظرت الصهيونية إلى أوروبا كمؤشّر على الغيتو، وأعمال الإضطهاد ، والهولوكوست، ونظرت الى «يهودي الشتات» كجوّال

منفصل الجذور ومنقطع عن الأرض، كأنه يعيش «خارج التاريخ». و «الصابرا » المؤسطرة أخذت تدلّ على تدمير الكيان اليهودي الشتاتي، وذلك حين وضعت في صيغة من التمييز الجنسي وقُدّمت في صورة الذكَر المخلّص ليهودي الشتات. واليهودي النمطي الجديد المنبثق في فلسطين – القويّ البنية، الأشقر الشعر والأزرق العينين، المعافى والمتطهر من كل «عُقَد النقص اليهودية»، زارع الأرض – وُضع كنقيض لصورة «يهودي الشتات» كما ابتكرتها الصهيونية وعلى نحو معادٍ للسامية. ونموذج «الصابرا » المقولب على غرار المثال الرومانتيكي، المتأثر كثيراً بصورة البطل الألماني، استولد ثقافة تحتقر أيّ تعبير عن الضعف، وتصنفه في خانة الـ «غالوتي»: ذاك المنتمي الى الشتات. بكلمات أخرى، رأت الصهيونية في نفسها تجسيداً للمُثُل القوموية الأوروبية الواجب تحقيقها خارج أوروبا، في الشرق، وبالعلاقة مع منبوذي أوروبا، أي اليهود. وهكذا جرى الإحتفاء بـ «الصابرا » كرمز للشباب الخالد المنبتّ عن الأهل، كأنما ولد من صلب جيل تلقائي للطبيعة، كما في رواية موشيه شامير القوموية الرئيسية «بيمو ياداف» (بيدَيه هو)، والتي تقدّم البطل كما يلي: «لقد ولد إيليك من رحم البحر». وفي هذه الطبعة المزاجية العَجيبة من «رواية الأسرة» الفرويدية، يقوم الأهل الأورو – صهاينة بتنشئة أبنائهم لكي يروا في أنفسهم لُقطاء تاريخيين، جديرين بالمزيد من الأسلاف المكرّمين، الرومانتيكيين، الجبابرة. والصهيونية وضعت نفسها في موقع حلقة امتداد أوروبا في الشرق الأوسط، حاملة راية التنوير اللصيقة بالمهمة التمدينية.

وإذا كان الغرب قد صُوِّر ثنائياً، بوصفه موقع القمع الذي ينبغي التحرر منه والمثال – الأنا الذي ينبغي أن يُحاكى، فإن الشرق بدوره حمل مغزى ثنائياً معاصراً. فمن جانب أول هو الموقع المقترن بـ «التأخّر» و «التخلف التنموي»، وهو بلد «الأعداء». ومن جانب ثان أصبح موضع السلوان، والعودة الى الأصول الجغرافية، والتوحّد مع التاريخ التوراتي. وكان هوس نفي «الدياسبورا »، والذي بدأ مع الـ «هاسكالا » (التنوير اليهودي – الأوروبي)، وهوس العودة الى وطن صهيون قد قادا إلى تأكيد إكزوتيكي حول «بدائية» العرب، وهي الصورة المرغوبة عند يهود الشتات العائدين. وقد صُوِّر العربي كتجسيد لـ «اليهودي العتيق، ما قبل النفي»، و «السامي الذي لم يفسده تيه النفي بعد»، وهو بالتالي اليهودي الأصيل بمعنى ما. ومن جانب آخر جرى التركيز على بقاء العربي أسيراً للطرائق الماتة، والتصاقه بأرض التوراة، في مقابل يهودي الغيتو الذي بلا أرض. وأثار ذلك حالة من التماهي العالي مع العربي كموضوع يُستحسن أن يحاكى من جانب الشبيبة الصهيونية في فلسطين/ اسرائيل، وضمن إطار التوحّد مع بقايا العبراني القديم، الحرّ والأبيّ. لكن هذا التصوير تعايش مع إنكار متلازم لفلسطين. ومن الضروري الإشارة الى أن الحفريات الاسرائيلية كانت حاسمة في نبش ركام التاريخ التوراتي في فلسطين، فاندرج أحياناً في باب الجهد السياسي لتبيان الحق التاريخي في «أرض اسرائيل»، وفي تناقض صارخ مع الحفريات اليهودية في النصّ، كانت فكرة الحفريات الفيزيائية الكاشفة لجغرافية الهوية تحمل معه فكرة الوطن الفيزيائي بوصفه نصّاً، تتوجب قراءته مجازياً، بوسيلة علم التأويل الصهيوني كـ «فعل من أجل الأرض». هنالك، إلى جانب هذا، فكرة «طبقة» تاريخية داخل الجيولوجيا السياسية. فبالمعنى الأدبي والمجازي ترتبط الطبقة العميقة باليهود

الاسرائيليين ، في حين أن مستوى السطح يقترن بالعرب، بوصفهم العنصر التاريخي «السطحي» المستجد، المفتقر إلى «جذور» ألفية. وما دام العرب يُعتبرون بمثابة «ضيوف» على الأرض، فمن الضروري تخفيض معنى وجودهم ، تماماً كما توجّب على سطح الأرض أن «يتقولب» في بعض الأوقات، لكي يخفي أو يدفن بقايا الحياة العربية، وتماماً كما تمّ استبدال القرى الفلسطينية بأخرى يهودية، أو تمّ محوها تماماً عن الخريطة. والتعبير اللساني المعجمي عن هذا النبش في الأرض هو حفريات أسماء المكان، ولقد اتضح أن بعض الأسماء العربية للقرى كانت قريبة من الأسماء التوراتية أو مستندة إليها، وهكذا جرى استبدال الأسماء العربية بتلك الأسماء العبرانية القديمة - الجديدة.

ولكن رغم أهمية فكرة «العودة»، فإن من الهامّ أيضاً رؤية التمثيل الصهيوني لفلسطين في سياق حكايات المستوطنين الآخرين. لقد ارتبطت فلسطين بحكاية كولومبوس عن الأميركيتين بطرق أخرى لا تبدو واضحة للعيان، فحكاية كولومبوس مهدت الأرض لاستقبال حماسي للخطاب الصهيوني داخل أميركا الأوروبية. وإنني أعتقد أن مجمل النزاع الاسرائيلي - الفلسطيني يلمس بعض الأعصاب التاريخية الحساسة داخل «أميركا» نفسها، ولأنها نتاج حكايات عليا شيزوفرينية - عن دولة المستوطن - المستعمر من جهة، والجمهورية المناهضة للاستعمار من جهة ثانية - فإن «أميركا» كانت في اللاوعي أكثر انجذاباً الى الخطاب القومي الصهيوني من انجذابها الى الخطاب الوطني الفلسطيني. ذلك لأن الخطاب الصهيوني يحتوي على حكاية تحريرية في مواجهة أوروبا، التي تظل وثيقة الصلة بالطهوريين (البيوريتانيين) وعلى أكثر من صعيد. و «العالم الجديد» في الشرق الأوسط، مثل «العالم الجديد» في أمريكا، انهمك، في خلق «الإنسان الجديد» وصورة «الصابرا» كإنسان (يهودي) جديد تستوحي صورة آدم الأميركي. والإحتفاء بالبطل الأميركي كان احتفاءً بآدم الإبتدائي ، بـ «الإنسان الجديد» المنعتق من التاريخ (أي التاريخ الأوروبي)، والذي ينكشف أمام عينيه مشهد العالم وحركة الزمن، تماماً كما صُوّر «الصابرا» كنقيض لليهودي الأوروبي المتحدر من «العالم القديم». ونمط آدم الأميركي و «الصابرا» الذكَر لم ينطويا على وضعية المحرّرين المباركين بواجبات مقدسة في تسمية عناصر المشهد المنبسط أمامهما فحسب، بل انطويا على البراءة الخالصة أيضاً. وفكرتا آدم الأميركي و «الصابرا» أسقطتا من الحساب عدداً من الحقائق الحاسمة، على رأسها وجود حضارات أخرى في «أرض الميعاد» ، وأن المستوطنين في الحالتين لم يفلحوا تماماً في التخفف من المتاع الثقافي لـ «العالم القديم»، ومن الخطابات والمواقف الأوروبية المتمركزة ، والمستحكمة المستعصية. هنا تبرز الاستعارة الجنسية حول «الأرض العذراء» والتي توفرت في خطاب الصهاينة والأميركيين الرواد للإيحاء بأن الأرض متوفرة ضمناً. وجاهزة للإفتضاض والتخصيب [١٨]. ولأن الإفتراض يقول بعدم وجود من يملكها ، فإن الأرض تصبح ملكية «مكتشفيها»، وزارعيها الذين يحوّلون اليباس إلى جنائن، ويجعلون الصحراء تخضَرّ.

وفي حالة الخطاب الصهيوني كان مفهوم «العودة الى الأرض الأم» كما أشرت من قبل، يوحي بعلاقة مزدوجة مع الأرض، ويتصل بعلاقة ثنائية مع «الشرق» بوصفه مقام الأصول اليهودية ومستقرّ تطبيق «الغرب». و «الصابرا» جسّد مشروع الصهيونية التحريري والإنساني ، فحمل راية «المهمة

التمدينية» التي زعمتها القوى الأوروبية خلال إندفاعتها نحو «الأراضي المكتشفة». والصور الكلاسيكية للرواد «الصابرا» بوصفهم المستوطنين على تخوم الشرق الأوسط، الذين يقاتلون عرباً أشبه بالهنود، والذي يرجّعون أصداء الخطابات الأميركية التوراتية الأولى، من نوع «آدم» أو «كنعان الجديدة» أو «أرض الميعاد»، هؤلاء سهّلوا الإحساس باسرائيل كتوسيع لنطاق الـ «نحن» - أي الولايات المتحدة. أكثر من ذلك، قاتلت كلّ من اسرائيل والولايات المتحدة ضد الاستعمار البريطاني، ومارستا في الآن ذاته سياسات استعمارية ضد الشعوب الأصلية. وأخيراً أقول بوجود تناظر بنيوي ثلاثي الأطراف، بموجبه يمثّل الفلسطينيون «الهنود» الأصليين في الخطاب الأورو - اسرائيلي، في حين أن السفارديم -وهم اليد العاملة الرخيصة المستوردة - يشكّلون «سود» اسرائيل. (وعلى سبيل المثال، استمدت حركة «الفهود السود الاسرائيليين» اسمها من الحركة الأميركية المعروفة، فنسفت أسطورة «البوتقة» حين أظهرت أن اسرائيل تتألف من شعبين: شعب أبيض وشعب أسود). والرفض الفلسطيني الجلي للقيام بدور «الهنود» المحتومين بالإنتقال الى أطراف حكاية «الغرب النائي» تشهد على وجود حكاية بديلة. وأما القصة السفاردية فإن أوانها سيحين.

***

نقاشات العام ١٩٩٢ حول طرد اليهود جلبت موضوعة «اليهودي «التائه»، وقوّت الفكرة الضالة حول «شعب واحد» اتحد من جديد في وطنه القديم. ولكن اليهود في الشرق الأوسط وشمال افريقيا عاشوا في العالم الاسلامي حياة مستقرة «غير تائهة». والسفارديم تنقلوا في أرجاء آسيا وافريقيا والمتوسط لأغراض تجارية ودينية أو علمية، وليس لأسباب ذات صلة بتعرّضهم للإضطهاد. ومن المفارقة أن الترحيل الرئيسي وقع في السنوات الراهنة حين شُرّد ورُحّل اليهود العرب بسبب التعاون بين اسرائيل وبعض الحكومات العربية في ظلّ تنسيق مارسته القوى الاستعمارية الغربية، التي أطلقت على حلّ «قضية فلسطين» اسم «التبادل السكاني»[١٩]. (وأن لا يُسأل الفلسطينيون أو اليهود العرب عمّا إذا كانوا يودّون المبادلة بالفعل، هي حكاية أخرى نمطية في تواريخ تجزئة العالم الثالث)، والسفارديم الذين نجحوا في مغادرة اسرائيل، غالباً في إطار ردّ فعل (غير مباشر) على العنصرية المشرعنة هناك، اقتلعوا أنفسهم من جذورهم ثانية، وهذه المرة صوب الولايات المتحدة وأوروبا وأميركا اللاتينية. وفي إنعطافة تاريخية مباغتة، فإن من المحرّمات القصوى أن يُسمح ليهود الشرق الأوسط بالسفر إلى البلدان العربية الاسلامية حيث أصولهم، دعْ جانباً أن يتخيّلوا أمر العودة إليها[٢٠].

وصلات المواطنة بين يهود الشرق الأوسط والمسلمين هي تذكرة شائكة بالشخصية الشرق أوسطية لغالبية اليهود في اسرائيل اليوم. وليس من المدهش أن وقائع الذكرى الخمسمئة، كما جرت في الشرق الأوسط والأميركيتين، ركزت على إسبانية الثقافة السفاردية (خصوصاً اللغة والموسيقى ذات الأصول الإسبا - عبرية Ladino أو اليهودية - الإسبانية)، وهمّشت حقيقة أن اليهود في إيبيريا شكّلوا جزءاً من ثقافة يهودية - إسلامية لشمال افريقيا، والشرق الأوسط، والجزء البلقاني الأوروبي من الإمبراطورية العثمانية، ومعظم النصوص السفاردية، في الفلسفة واللغة والشعر والطب، كُتبت باللغة العربية

وعكست تأثيرات إسلامية مميّزة، فضلاً عن حسّ قوي بهوية ثقافية يهودية - إسلامية. ويهود إيبيريا جاؤوا من الشرق الأوسط - بعضهم مع الرومان وغالبيتهم مع المسلمين - وعادوا إلى الشرق الأوسط فراراً من محاكم التفتيش. وأكثر من ٧٠٪ عادوا الى مناطق الإمبراطورية العثمانية، في حين توجّه الباقون إلى أوروبا الغربية والأميركيتين [٢١]. وهكذا فإن الكتابات التاريخية التي تتحدث عن ثقافة يهودية جامعة ، هي غالباً الكتابات ذاتها التي تتحدث عن «العرب ضد اليهود» دون الإعتراف بالوجود اليهودي - العربي، وفي ذلك تشابهت الكتابات التاريخية العربية مع المقولات الصهيونية في عدم النظر بعمق الى ثقافة وهوية اليهود - العرب، سواء في العالم العربي أو في اسرائيل نفسها بعدئذ. وإن محو بُعد السفارديم - مزراحيم (الشرقيين) كان مسألة حاسمة في المنظور الصهيوني ، ما دامت الحالة الشرق أوسطية لليهود السفارديم تشكّك في طبيعة التعريفات المعطاة لحدود المشروع القومي الأورو - اسرائيلي. ولقد انتهت اسرائيل الأوروبية إلى وضع عالق يكون فيه «شرقيوها» أصحاب روابط ثقافية وتاريخية أقرب إلى العدو المفترض - أي «العربي» - من اليهود الاشكنازي الذين يتوجب أن يندمجوا معهم في مواطنة واحدة.

والتحريم الذي يكتنف عروبة تاريخ السفارديم وثقافتهم يتضح بجلاء في الهجمات الأكاديمية والصحافية التي يتعرض لها المثقفون السفارديم الذين يرفضون تعريف أنفسهم كاسرائيليين، والذين يجرؤون على تأكيد عروبتهم في المحافل العامة [٢٢]. والقلق الأشكنازي من هوية السفاردي - مزراحي (والتي يعرب عنها اليمين مثل «اليسار») تؤكد على أن اليهود السفارديم مثلوا كياناً إشكالياً أمام الهيمنة الأورو - إسرائيلية. ورغم أن الصهيونية تقوّض السفارديم والاشكنازيم لتضعهما في مقولة واحدة لـ «شعب واحد»، فإن الإختلاف السفاردي زعزع المزاعم الصهيونية حول تمثيل شعب يهودي واحد، لا يُوعد بخلفية دينية مشتركة فحسب، بل بمواطنة مشتركة أيضاً. والروابط الثقافية والتاريخية القوية التي تجمع بين يهود الشرق الأوسط والعالم العربي - المسلم، وهي أقوى من تلك التي تجمعهم مع اليهود الأوروبيين في أكثر من اعتبار، تهدد مفهوم الأمة المتجانسة الذي نهضت عليه الحركات القومية الأوروبية. ولأنهم جزء تكويني من طبوغرافية ولغة وثقافة وتاريخ الشرق الأوسط، فإن السفارديم هددوا أيضاً صورة الذات الأورو - اسرائيلية، تلك التي ترى في نفسها توسيعاً لنطاق أوروبا «في» الشرق الأوسط، وليس انتماء «إلى» الشرق الأوسط. وبسبب الخشية من تعدّي «الشرق» على «الغرب» حاولت المؤسسة الإسرائيلية قمع شرق أوسطية اليهود السفارديم كجزء من محاولة غرْبَنة الأمة الاسرائيلية ورسم حدود واضحة للهوية بين اليهود كغربيين والعرب كشرقيين. وللمرة الأولى في تاريخهم وُضع اليهود العرب أمام الإختيار بين العروبة المناهضة للصهيونية أو اليهودية المساندة للصهيونية [٢٣]. ولقد ميّزت اسرائيل بين الشرق «الشرير» (أي العربي المسلم) و «الشرق الخيّر» (أي اليهودي العربي)، فآلت على نفسها «تطهير» اليهود العرب من عروبتهم وتخليصهم من «الخطيئة الأولى» المتمثلة في الإنتماء إلى الشرق، وهذه الصياغة لمفهوميْ «الشرق» و «الغرب» لها عواقبها في عصر «اتفاقيات السلام» هذا، ما دامت تتفادى القضية الموروثة الخاصة بغالبية السكان في اسرائيل: الإنتماء إلى الشرق الأوسط، ووجود

فلسطينيين اسرائيليين، ويهود شرقيين، ذلك لأن السلام كما يُعرَف الآن لا ينطوي على ديمقراطية حقة بمصطلح التمثيل الحقّ لهذه الفئات السكانية، وبمصطلح تبديل التوجهات التربوية والثقافية والسياسية داخل اسرائيل.

ترجمة: صبحي حديدي

هوامش:

د. إيللا شوحت Ella Shohat أستاذة الدراسات الثقافية ودراسات المرأة في جامعة مدينة نيويورك CUNY، ومديرة برنامج الدراسات السينمائية في Staten Island. صدر لها كتابان بالانكليزية: «السينما الاسرائيلية: الشرق/ الغرب وسياسة التمثيل»، منشورات جامعة تكساس، ١٩٨٩؛ و«مركزية أوروبية غافلة: التعددية الثقافية ووسائل الإعلام» (بالاشتراك مع روبرت ستام). منشورات راوتلدج، ١٩٩٤. ويجدر بالذكر أن شوحت يهودية من أصل عراقي، وقد سُجنت في اسرائيل بسبب رفضها أداء الخدمة الإلزامية في الجيش الاسرائيلي. وتودّ شوحت الإشارة إلى أن هذه المقالة، التي خصّت بها «الكرمل» ونترجمها عن الانكليزية، تعتمد في بعض أفكارها على مقالتين سابقتين نشرتهما في Middle East Report وThird Text بمناسبة الذكرى الـ ٥٠٠ لرحلة كريستوفر كولومبوس وسقوط غرناطة.

(١) كما يقتبسه جان كومبي:
"1492: Le Choc des Cultures et I'Evangelization du Monde," Dossicrs de I'episcopat Fransais, No. 14 (October 1990).

(٢) Charles Duff, The Truth about Columbus (New York: Random House, 1936).

(٣) يطرح جان بيتيرز نقطة أكثر تعميماً، مفادها أن العديد من موضوعات الإمبريالية الأوروبية تعود بجذورها إلى سوابق أوروبية ومتوسطية. وهكذا فإن موضوعة الحضارة مقابل البربرية نُقلت من العصرين الإغريقي والروماني، وأن موضوعة المسيحية مقابل الوثنية كانت مفتاح التوسع الأوروبي الذي بلغ ذروته في الحروب الصليبية، وأن الموضوعة المسيحية حول «المهمة» اندمجت في فكرة «المدنية» فأعطت مفهوم «المهمة التمدينية». أنظر: Pieterse, Empire and Emancipation (London: Pluto, 1990).

(٤) Jan Carew, Fulcrums of Change: Origins of Racism in the Americas and Other Essays (Trenton: Africa World Press, 1988).

(٥) وبالمثل كان أبناء الأقوام الأصلية في الأمريكتين لا يتمتعون بحماية العرش لهم من المذابح إلا إذا اهتدوا إلى المسيحية.

(٦) الإفتراض القائل أن الشعوب الأصلية ليس لها ربّ تعبده أصبح ذريعة لاستعبادها وسلبها. وفي الوقت الذي كُفّر فيه اليهود والمسلمون، تعرّضت الأقوام الأصلية للإتهام بعبادة الشيطان. والفظائع الوحشية التي ارتكبتها المسيحية الرسمية بحقّ اليهود والمسلمين يتوجب أن تُرى ضمن الإستمرارية ذاتها لعمليات إجبار الأقوام الأصلية في الأمريكتين على الإهتداء وإدعاء الولاء للكاثوليكية.

(٧) Pat Kossan, "Jewish roots of Hispanics delicate topic", The Phoenix Gazette, Tuesday, April 14, 1992, section C.

(٨) هم الموريسكيون المهتدون إلى المسيحية.

(٩) كانت الثقافة المسلمة الإسبانية في إسبانيا المسيحية تستخدم اللغة الإسبانية في التعبير، مثلها مثل الثقافة اليهودية السفاردية.

(١٠) أنظر على سبيل المثال:

W. Montgomery Watt and Pierre Cachia, A. History of Islamic Spain (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1977); James T. Monroe, Hispano - Arabic Poetry (Berkeley: University of California Press, 1974).

(١١) هذه الصورة المعبرة عن القمع والاحتقار تهمل حقيقة أن يهود الإسلام – وهم أقلية بين العديد من الجماعات الأخرى الدينية والإثنية في الشرق الأوسط وشمال أفريقيا – عاشوا براحة نسبية ضمن المجتمع العربي – الإسلامي.

(١٢) من أجل تحليل أكثر تعقيداً للتاريخ اليهودي، أنظر مثلاً:

Han Halcvi, A History of the Jews: Ancient and Modern (London: Zed Books, 1987).

(١٣) Ella Shohat, "Sephardim in Israel: Zionism from the Standpoint of Its Jewish Victims," Social Text, 19/20 (Fall 1988).

(١٤) من أجل المزيد حول مسألة الشرق والغرب في الخطاب الصهيوني، أنظر:

Ella Shohat, Israeli Cinema: East/ West and the Politics of Representation (Austin: University of Texas Press, 1989).

(١٥) Maxime Rodinson, Israel: A Colonial - Settler State? Translated by David Thorslad. NY: Monad Press, 1973.

(١٦) Yoseff Meir, Hatnua haTzionit veYchudci Temcan (The Zionist Movement and the Jews of Yemmen), (Tel Aviv: Sifriat Afikim, 1982); G. N. Giladi, Discord in Zion: Conflict Between Ashkenazi and Sephardi Jews in Israel, (London: Scorpion, Publishing, 1990).

(١٧) استخدم العبارة أوائل مهندسي تهجير اليهود من العالم العربي، مثل شموئيل يافنيلي، أنظر:

Yoseff Meir, The Zionist Movement and the Jews of Yemmen.

(١٨) من أجل مناقشة إضافية للإستعارات الجنسية والخطاب الاستعماري، أنظر:

Ella Shohat, "Imaging Terra Incognita: The Disciplinary Gaze of Empire," Public Culture, Vol. 3, No. 2 (Spring, 1991).

(١٩) أنظر مثلاً:

Abbas Shiblak, The Lure of Zion: The Case of Iraqi Jews, (London: Al saqi, 1986); Gideon Giladi, Discord in Zion; Naim Giladi, Ben Gurion's Scandals: How the Haganah and the Mossad Eliminated Jews. (New York: Glilit, 1992).

(٢٠) على سبيل المثال حين كتب شمعون بلاص رواية تتحدث جزئياً عن يهودي عراقي بقي في العراق بعد انتقال جاليته واهتدى إلى الإسلام، هوجم بعنف وجرى الخلط بين شخصية البطل والمؤلف، في محاولة عاجلة لفرض الرقابة على المخيّلة.

(٢١) لا حاجة للقول بأن معظم التعبير الثقافي في العالم العربي لم يكن باللغة الإسبا-عبرية. ومن العجيب، في الواقع، أن هذا

التمثيل الخاطىء للتاريخ السيفاردي دفع باراتي موخرجي إلى أن يجعل بطله اليهودي ألفي يهودا (في رواية «الوسيط») يقول: كنّا في بغداد العتيقة نستخدم شكلاً من أشكال اللغة الإسبانية!

(٢٢) ومنها الهجوم على الكاتب العراقي – الاسرائيلي شمعون بلاص بعد نشر روايته «وهو آخر» وعليّ شخصياً بعد صدور الطبعة العبرية من كتابي «السينما الاسرائيلية: التاريخ والإيديولوجيا».

(٢٣) من أجل المزيد عن الهوية السفاردية، أنظر:

Ella Shohat, "Sephadim in Israel"; Shohat, Israeli Cinema; Ammiel Alcalay, Ater Jews and Arabs: Remaking Levantine Culture (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993).

سعد الله ونوس وصخرة سيزيف

فيصل دراج

قبل رحيله بعام ونيّف، وفي كلمته في يوم المسرح العالمي، قال سعد اللّه ونوس بجملة متعددة الظلال : «إنه محكوم علينا بالأمل». كان سجين الأمل، في جملة طليقة / محاصرة، يعبّر عن مصائره الذاتية وأحوال من وقع عليهم الاضطهاد وعن «عالم جديد» تلتهم فيه جيوش الظلام سهول النور. كانت الجملة، في مراياها المتجاورة، تعرب عن «وعي تعيس» وتقف منتصبة القامة ولامعة العينين، تحدّث عن مكر المفارقة ومأساة الوعي الإنساني النبيل وبطولته. فـ «سجين الأمل» يحتضن شعاع الشمس المنتظر وقيود السجن في آن، و«المحكوم عليه بالتفاؤل» يعاني من أثر القيود، من حديد كانت أم من شعاع واهن تخطئه العين ولا يلسع الأصابع. يظل المحكوم عليه مع عزلته المتسائلة، يحاور العزلة ويعتب على الحكم، ويبتلع الحكم والعزلة ويخرج على الناس سويّاً. وعن ذاك السواء المنطوي على اعوجاج غير مرغوب تصدر بطولة مغمّسة بالكآبة. وكان سعد اللّه يحمل البطولة والكآبة ويواجه المرض متفائلاً.

كان سعد اللّه، وقد حاصره المرض، يردّ الحصار بقوّة الروح ويواجه أطياف الموت بتدفق الأحلام الذي لا ينتهي، منتظراً ما هو قريب من المعجزة، وخالقاً إرادة جديدة تحتقب المُعْجز والمألوف معاً. ومن أحلام متطايرة، تأتي مع الفجر وتلوذ ليلاً بالفرار، استولد ونّوس «الحكم بالتَفاؤل»، إذ على المريض أن يصاحب جسده المريض، فإن أرهقته الصحبة الثقيلة خلع جسده واكتفى بغطاء الروح. وكان في الغطاء الذي لا يُرى ما يُدفيء المريض ويُعيد للصوت المبحوح نبرته السويّة، وكان فيه ما يوقظ اليدين والعينين وشهوة القراءة ومصاحبة الكتب واستقبال الأفكار المتعددة.

لم تكن أيام «المحكوم عليه بالأمل» إلاّ ذاك الصراع الصاخب بين جسد تواطأ مع المرض وروح نزيهة أدمنت قتال المرض والأوبئة منذ زمن طويل، وارتضت، قلقة، بصحبة الأفكار العادلة. في

مسرحيته «مأساة بائع الدبس الفقير»، التي سطّرها في بدايات كتابته، يحدّث سعد عن فقير انتهكه ظلم الأيام وداسته أقدام البشر إلى أن استحال إلى «لطخ سائل مصفّر يبقع الأسفلت». وستعيد كتابات سعد هذه الصرخة الحارقة، بعد ربع قرن من الزمن، في مسرحية «يوم من زماننا»، حيث يغادر الإنسان المقهور العالم صارخاً : «ما أشدّ وحشة هذا العالم». وقد يلوذ سعد بمملكة الروح وأقاليم الإرادة ويطلق صرخة مروّعة في مسرحيته ما قبل الأخيرة : «ملحمة السراب»، حيث يموت الرائي كرباً وقهراً، لأن شعبه لا يريد أن يرى الخراب الذي يراه : «أخبرا أن الزرقاء قالت لو أنكم لم تستعجلوا موتها لكان ممكناً أن تبصر في البعيد شمساً تشرق بعد انقشاع هذا الليل الطويل». والذي لم تتواطأ روحه مع الأقدام الوحشية وسارقي الفرح وقاتلي القلوب البصيرة يتواطأ جسده مع المرض تاركاً الروح في «معركة غير ميؤوس منها»، لأن انتصار الروح يتعيّن بمساحة المقاومة، بعيداً عن حسابات الهزيمة والنصر المبذولة.

ولعلّ سعد، الذي ما فصل يوماً بين الكتابة والمعركة، كان يستدفىء بأرواح جميع الذين دافع عنهم، وهو يدفع عنه مرضاً كاسراً لا يرحم. كان يستظل بأشواق الإنسان المستباح الذي حلم بموت كريم وبأحلام المدرّس الذي يحاور عبد الرحمن الكواكبي، وهو يحاور تلميذة بريئة لم يغتصبها الفقر ويعبث بها الحرمان وبأطياف فلسطيني مضيّع يسير مجلّلاً بالضباب والأقنعة في «منمنمات تاريخية»، كما لو كان تيمورلنك، الذي اجتاح دمشق مرّة، قد عثر على من يجدّد حرائقه في بيروت، بعد قرون. غير أن المرض كان يختلس الظلال المتآزرة ويدفع بالجسد المريض إلى عري المعاناة ويشدّ وثاق المريض المتمرّد إلى سرير الأسى. ويمر زمنٌ يقترب فيه المريض من بوابة الموت وأبواب الصمت النهائي. يدخل المريض في دورة من الجحيم جديدة، فلا يخرج الصوت المعالج إلاّ صدى، وتنصاع القدمان إلى مشيئة المرض ويزجر الفم الطعام ولا ترى العين ما شاءت أن ترى وتنهر اليد صاحبها إن هجس بالحركة.... كل شيء هناك، صمت المريض وغبطة المرض وأسئلة خانقة لا تزحزح من ثقل الصمت شيئاً... ويكون «موتٌ عابر» ورحيلٌ إلى المجهول منقوص وصمتٌ يتمرد على الصمت ويسترجع الكلام ويدٌ واهنة تلبي حنونةً أحوال صاحبها وصوتٌ موزّع على الهمس وشبه الابتسام ومشيةٌ ملغزةٌ تتوزّع على المرض وسعد المريض وسعد الذي عرفناه يوماً.

ويكونُ على مَنْ حدّث عن «التفاؤل المرّ» أن يصحو من غفوة قسرية، وأن يستعيد صوته المبحوح من جيوب المرض، وأن يوقظ العقل واليدين والأحلام والأقلام والسطور المختصرة التي تنتظر قامتها المديدة المكتوبة القادمة. يكون على من اكتفى بمذاق الماء طويلاً، بعد أن منع عنه المرض «ترف مضغ الطعام»، أن يذهب إلى الورق والحبر وتأمل «الزمن الذي كان» لأن ما تلاه من الأزمنة أخذ شكل الخديعة. ففي الزمن الذي كان، كان يبدو ما سيكون طويلاً، فيه ما يكفي لكتابة المسرحيات كلها، وفيه ما يكفي لاستنطاق التاريخ المخادع وتحسين الكتابة. وفي الزمن الذي كان، كانت قطوف الأمل يانعة وما على اليد المستريحة إلاّ أن تقطفها. وفي الزمن الذي كان، كان نهر التاريخ يبدو سائراً إلى مصبّه الذهبي، إذ الاستغلال والاضطهاد والتبعية أطياف سوداء أرقت العقل المتفائل لحظة ثم انطوت. لكن ما سيكون كشف عن الوهم الذي كان، الذي استقرّ في العقل مستريحاً وأراحه من عبء

الأسئلة ومطاردة الإجابات : «لجأنا ومنذ عام ١٩٤٨ إلى آليات لاهوتية وبدائية في مواجهتنا لإسرائيل. ألقينا عليها «الحرام»، ونفيناها إلى درك «الرجس»، ورتّبنا تعاملنا مع هذا العدو الواقعي والملموس على أسس طقوسية وشعائرية. إذ يكفي أن نتجاهلها، وألاّ نمسّها، وألا نعرف عنها شيئاً، وأن نحرص على سجن وجودها في «المحرّم»، حتى نهزمها، ونتخطى هذا الشر العابر الذي ألمّ بنا. لم نضع الصراع على صعيد تاريخي سياسي ديناميكي، وإنما اكتفينا بالجلوس في ظل عداوتنا الساكنة منتظرين معجزة سحرية يقدمها زعيم أو جيش لا يعرف شيئاً عن عدوه».[1]

ولعل الانزياح بين الصيغ الأيديولوجية ومكر التاريخ، كما الفرق بين أحلام الزمن المعافى وكوابيس المرض اللاّ متوقع، هو الذي دفع بالمبدع السوري إلى أن يقف فوق أطلال الجسد والأحلام، كي يستأصل من الذاكرة أمراض القياسات الخاطئة، كما لو كان مرض الجسد مناسبة لتوليد ذاكرة جديدة مبرّأة من الخمول والحكم الفاسد والمرض. وعن الجدل الغريب بين جسد يتداعى وذاكرة تزداد صحة صدرت مسرحيته الأخيرة : «الأيام المخمورة»، التي تهيل التراب على اليقين وتحتفل بالشك والأسئلة المجزوءة. ترجع المسرحية إلى أزمنة الخيبة العربية في مصادرها القريبة، التي جاءت بوهم الحداثة وبدّدت الحداثة الحقيقية في غياهب السجون، واستولدت استقلالاً شكلانياً يذيب الاستقلال الحقيقي في مياه البلاغة، وصفّقت لمستقبل قادم يَئِد الأزمنة كلها في مصالح السلطة التابعة. بل أن المسرحية لا تهجو المسار العربي الحديث إلاّ لتهجوَ فيه أقدار الوعي العربي الذي ادّعى الحداثة وبالغ في احتضان الحرية حتى خنقها، وأوغل في احتضان المحبوب حتىَ كسّر عظامه.

كان على سعد، وهو في زمن المرض، أن يتأمل زمن الروح والفكر والوعي المراوغ، وأن يستقدم كل الأزمنة التي هجس بها، قبل أن يداهمه المرض. كان عليه أن يستدعي ما شاء من الأسئلة، وأن يأخذ بيدها، أو تمسك بيده، فوق مسرح غريب، قوامه جسد يتداعى وروح سليمة وصراع لا رحمة فيه بين الطرفين. مسرح غريب صمتُه كلامٌ وكلامُه أقرب إلى الصمت، وصوتُه إضاءة وإضاءتُه باردة تكشف الأشباح وتحجب من يطارد الأشباح. وفوق هذا المسرح، كان سعد يمشي، يحمل جسده فوق روحه ويحمل جسده المحمول زجاجة ماء أليفة، والماء يصل إلى الروح العطشى رذاذاً، لا يمدّها بالارتواء بل براحة وجود الماء على مسافة قريبة.

كان في المبدع المريض ما يحمل جسده وكان في جسده ما يحمل زجاجة ماء مألوفة وكان في الزجاجة سر التفاؤل المرّ، الذي يحدّث عن نبع أكيد وراء صحراء شاسعة وأكيدة أيضاً. فوق مسرح يتوزّع على المعقول واللامعقول معاً، كان سعد يرفع يداً متباطئة، بين اللحظة والأخرى، ويدفع بها إلى زجاجة ماء، ترطّب فماً حمل إليه المرض الجفاف وعطشاً لا ينقضي. وكان على فم المريض، الذي جفّفه المرض، أن يرتاح إلى اليد الواهنة وهي لا تبتعد عن زجاجة الماء إلاّ لتقترب منها، وكان على اليد أن تنتظر أوامر الجسد المنهك الذي يعالجها، وكان على الجسد أن يتكىء على نبع الماء المنبجس من التفاؤل المرّ ودفاتر الإرادة.

كان سعد، مع حوائجه البسيطة، حيث ارتضى له المرض أن يكون : اللباس المنزلي الذي اختاره المرض ومشيةٌ متثاقلة وابتسامة تخذلها الشفتان، أحياناً، فتستعين بوميض العينين وكرم اليدين

واختلاجات الوجه الشاحب. ووراء سعد المريض كان يقف سعد آخر، يضبط إيقاع الكتابة ليلاً ويملي في ساعات النهار ما هجس به في مسافات الليل. وتأتي «منمنمات تاريخية»، كي تعقبها بعد أربعين يوماً «طقوس التحولات والإشارات»، وبعد أيام تولد «يوم من هذا الزمان» و«أحلام شقية».... ويعود المرض كاسحاً يعبث بالأوراق ويجتاح مسافات الليل وآماد النهار، فإن استجمع المريض بقايا جسده ورطّب أوتار الحنجرة عكف على «ملحمة السراب» وبدأ يهجس في آخر ما كتب «الأيام المخمورة».

وقد يبدو تواتر الكتابة مطاردة لأشباح الموت المتوارية في صفحات الكتب وثنايا القميص ورموش العين الواهنة قبل أن تغفو. وقد يبدو لعبة مؤسية غايتها تمزيق وقت بارد الملمس وحامض المذاق، كما لو كانت الكتابة دواء سحرياً يضاف إلى أدوية المريض المتعددة الأخرى. لكن سعد، الذي يميّز بين الأدب المسؤول وعطّاري الكتابة، يكتب ما اعتاد أن يكتب ويستأنف مشروعاً كتابياً لا تساهل فيه، كما لو كان للكتابة زمنها الخالص، الذي لا يمتثل إلى مرارة الدواء وتوجّعات المريض. بقي سعد الكاتب في زمن الكتابة، يُعيد تقويم ما كتب ويسائل كتابةً سبقت في زمن انقضى ويطارد تجربة منقضية يفتّش في جنباتها عن مواقع الصحة وأمكنة الخطأ. يقول في مقابلة، بعد أن أنهى مسرحية «طقوس الإشارات...» : «أعتقد أنني أكتب لكي أمتحن الصواب، وأفتش عنه. هذا يعني أن الكتابة ليست تلقين صواب جاهز ومعطى، بل هي محاولة للكشف عن آليات يمكن أن تهيّىء الأذهان لاستكشاف الصواب، أو تتأمّل الإشكالية التي تطرحها...».[٢]

بقي سعد، المحكوم عليه بالتفاؤل، داخل إشكالية الكتابة، لا يخلط بين الدواء المرّ ومقولات المعرفة، كأن فعل الكتابة هو الأمل الوامض الذي يجعل سجن المرض محتملاً، بل مهزوماً، أو كأن في فعل الكتابة أطياف معجزة تعيد تعريف مقولات الحياة، فيكون في الصحة المبذولة أشياء من المرض، ويكون في تربة المرض بذور عافية ممضّة. لا شيء كما كان ولا شيء سيكون كما يجب أن يكون، فقبضة اللاّ مرئي ملتبسة، يجتاحها ظلام كأنه نور ويغشاها نور يستقدم أمواج الظلام. وسعد بين الأفكار والأطياف والأوراق والتماعة عين ترثي موضوعاً لا تعرفه تماماً. فلا التفاؤل مأمون الجانب وواضح النبرة ولا التشاؤم يدخل في ملابسه المألوفة، ولا الانتصار يرضي بتعريفه القديم وليس للهزيمة معنى على الإطلاق. وما الإنسان، بالمعنى النبيل، إلاّ معركته الضيّقة في أيامه الضيّقة وأحلامه التي لا تنتهي، وما الإنسان إلاّ الصخرة التي يحملها فوق تربة رجراجة مغمورة بالضباب، فلا مكان لمرآة تفصح عن الوجه المتعب ولا مكانَ ليد تتقرّى حجم الصخرة وألوانها. عماء في عماء إلاّ من نور البصيرة المأخوذة بمتابعة المعركة ومجمل الصخرة، دون انتظار مكافأة أو كأس من الماء. يقول المبدع الجميل الذي مضى : «إن المثقف الوطني يعيش اليوم مفارقة كئيبة. ففي الوقت الذي يهمّش فيه، والتهميش يتم على صعيدين متداخلين ومتساوقين، أحدهما كوني وثانيهما محلي، فإنه يجد نفسه مطالباً بمهمات زادت جسامة وتعقيداً. وهو يعلم أن إمكانياته تتضاءل يوماً بعد يوم أمام موج التفاهة الذي تدفعه الرأسمالية «الظافرة» كي يتغلغل في كل زوايا المعمورة، وأمام آلة القمع المركّبة (غياب الديمقراطية، الفقر، الأمية، طغيان الإعلام وهزاله) التي تنتصب في بلاده. ومع هذا،

فإن عليه كسيزيف أن يحمل هذه الصخرة وأن يتسلّق الجبل. وهو محكوم بأن يحمل الصخرة، ومحكوم بألاّ يتوقّع - ولا سيما في هذه الأيام الكسيفة - أي تعويض. ينبغي أن يقبل هامشيته، وأن يواصل عمله. ليكنْ شاهداً أو ليكنْ خميرة، ليكنْ صوتاً صارخاً في البرية أو ليكنْ إرهاصاً، فالمهم هو ألاّ تساوره الأوهام حول دوره، وألاّ يغفل، ويترك الهزيمة تتسلّل وتهزم وعيه. وإذن فلنحملْ هذه الصخرة.... ولنواصل.. ».[٣]

ولقد حمل سعد الله ونّوس صخرته حتى الرمق الأخير، فمارس ما كتب وكتب ما مارس، وكان مبدعاً وصادقاً في الحالتين. يقول مثل أفريقي : «حين يغيّب الموت عجوزاً تغيب معه مكتبة عامرة». وخلّف سعد الله وراءه مكتبة وطنية مبدعة حين رحل، وقد جاوز الخمسين بسنوات.

إشارات :

١ - سعد الله ونّوس : الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، الأهالي ، دمشق ، ١٩٩٦. ص : ٦٩٢.

٢ - المرجع السابق ص : ٦٨٧.

٣ - المرجع السابق ص : ٥٨١.

قراءة في مسرحية الأيام المخمورة

ماري إلياس

إذا كانت «الأيام المخمورة» – مسرحية سعد الله ونوس الجديدة – بعالمها تشكل استمرارية لما سبقها، فإنها يمكن أن تعتبر أيضاً بداية محطة جديدة في الكتابة بالنسبة للمسرح العربي، فيها يتم التوقف عند أساسيات الكتابة المسرحية ومكوناتها، ويعاد النظر بالبديهيات. والكتابة بحد ذاتها تُطرح كموضوع بحث وكإشكالية، بغض النظر عن المضمون الذي تقدمه. من ناحية أخرى فإن مضمون المسرحية لا يمكن أن يُقرأ بشكل متكامل إلاّ ضمن لعبة الكتابة هذه. الجديد هنا يكمن في محاولة تعميق البحث المسرحي، وإمكانيات التعبير في المسرح، بحيث تصبح إشكالية الكتابة مجالاً لطرح قضايا إنسانية وذاتية، ومحاولة سبر علاقتها بالسياق الذي تتم فيه. وهذا الجديد يبرز على مستوى الكتابة أساساً في نقطتين هما كيفية التعامل مع البنية الدرامية، وكيفية بناء الشخصية المسرحية.

تأتي هذه المسرحية كإضافة نوعية للمنحى الخاص الذي بدأ مع مسرحية «الجراد»، وهي من فترة البدايات، وتطور بعد ذلك مع «طقوس الإشارات والتحوّلات» و«أحلام شقية» وغيرها من مسرحيات المرحلة الأخيرة، وهو خط في الكتابة يتبنى الهم الإنساني والذاتي، عبر إبراز الهواجس الشخصية والجماعية، وهو موجود في مسار عالم الكتابة بشكل مواز تماماً للمسرحيات ذات الطابع السياسي – الأيديولوجي الذي ميّز مسرح سعد الله ونوس لفترة طويلة. هذه المسرحية تدخل تماماً ضمن الخط الذاتي / الإنساني، ولكنها في الوقت نفسه يمكن أن تعتبر تتويجاً له، عبر محاولة دمج الخاص بالعام والبحث في تشابكهما وتوازيهما.

هذا الإتجاه في الكتابة يدعم ويطوّر تياراً في المسرح العربي، بدأ منذ الستينات من هذا القرن، وكان محطة هامة في البحث في خصوصية المسرح العربي الذي حاول أن يجد لنفسه فرادة عبر تبني منطق الحكاية في المسرح. وتكمن أهمية المسرحية من حيث الكتابة، في التساؤل الذي تفرضه حول

ماهية الدرامي والسردي في المسرح، وفي طرح الحكاية كإشكالية للبحث، وإعادة النظر بوضعها في المسرح، وكذلك في تخطي فكرة فصل الأجناس الأدبية التي أخذها الأدب العربي عن الغرب.

ما هي الحكاية؟ ومن يحكيها؟ وكيف يحكيها؟ أسئلة بديهية يطرحها النص وتصب هنا في عمق العملية المسرحية من كتابة وموضوع وعرض. ذلك أن هذه الأسئلة تسمح للكاتب بأن يلامس مواضيع عديدة، منها وضع الحكاية في الواقع وفي المسرح، وكذلك فكرة كيف نقرأ أو كيف نفهم الحكاية، وكيف يتم تناقل أحداث الحكاية أو سردها عبر الزمن. هذه الأسئلة البسيطة توصلنا إلى موضوع جوهري ألا وهو وجهة النظر، أو الزاوية التي نرى من خلالها الأمور.

تطرح المسرحية أيضاً العلاقة بين الخاص والعام، عبر عملية مركبة تقوم على تفتيت مكوّنات الحكاية إلى جزئيات أولية، هي الأحداث التي تمّت في الماضي، ثم محاولة جمع هذه الأجزاء في حاضر بعيد عنها زمنياً، ولكنه ليس بالضرورة مختلفاً عنها. وهذا ما يعطي نوعاً من التراكب الزمني، بين زمن البحث والقص وزمن الحدث، الذي يُعرض في الماضي الذي تم فيه، أي سياقه الجغرافي والتاريخي. والحكاية هنا تتوضع في زمن مفصلي هو زمن انتقالي بين مرحلتين تاريخيتين، مما يسمح بطرح مختلف المواقف وانعكاسها على الحاضر المعاش، انطلاقاً من هذا السياق.

وأظن أن هذه الأسئلة هي قديم / جديد سعد الله ونوس. فإذا كانت بذور هذه الأسئلة موجودة في عالم ونوس الإبداعي منذ زمن، فإن الإجابة عليها تبدو أكثر دقة وأقل حدّة في هذا النص، وهذا ما يجعلها أقرب إلى الواقع وأكثر مصداقية.

عندما كان سعد الله ونوس يكتب نص «الأيام المخمورة»، وقد تقاطعت الكتابة مع الحوارات التي كنا نجريها... سألته عن المسرحية التي يكتبها في محاولة مني لالتقاط الهاجس المباشر الذي يؤثر في عملية الكتابة:

- سأتوقف هنا... إسأليني.

- لا أريد أن أسأل عن المذكرات... أريد أن أسألك عن المسرحية التي تكتبها الآن. هل أنت مستعد لأن تحكي عما تكتبه؟ ما رأيك به، أو لنقل ما هو شعورك تجاه المسرحية التي تكتبها الآن؟

- أنا متردد، أحياناً أراه عملاً متردياً وأحياناً.. ما هو السؤال بالتحديد؟

- أنت الآن في حالة الكتابة، هل أنت مشغول بعملية الكتابة بحد ذاتها، أم بالموضوع الذي تطرحه عبر المسرحية.؟

- هذه هي خصوصية الكتابة للمسرح بالنسبة لي. إنني أفكر بالمسرح وبالموضوع الذي أكتبه. إن أية كتابة للمسرح هي، دائماً، هذان الشيئان المتلازمان اللذان سبق وتكلمنا كثيراً عنهما وهما: مضمون وموضوع المسرحية من جهة، وإعادة نظر في المسرح ذاته كأداة تعبير أو كجنس أدبي وفني، من جهة أخرى. لا بد أنك لاحظت، خلال أحاديثنا الطويلة، إلى أي حد يشكل المسرح كبنية هاجساً بالنسبة لي. وأنا غالباً ما أشعر أن هذه البنية التي سبق واستخدمتها سابقاً، قد استُنفدت، وأني لم أعد قادراً على تكرارها أو استعادتها. إن نجاح المهمة، بطبيعة الحال، يتوقف على التجانس بين الرؤية التي تحملها المسرحية، والبنية الجديدة التي يقترحها أو يلجأ إليها الكاتب. في عملي الجديد،

هناك محاولة لنسف شكل ما من أشكال المسرح، وإغناء إمكانياته. هناك اعتماد كبير على أشكال متنوعة من السرد، بمعنى أن السرد لم يعد مجرد عنصر خارجي عن الحدث عبر راوٍ أو حكواتي.

- بمعنى أن السرد لم يعد قالباً للحدث، وإنما يدخل في صلب الرؤية المسرحية، وفي صلب عملية البناء.؟

- تماماً، أصبح السرد هنا جزءاً من عمل الشخصية، أو حوارها أو تعبيرها عن نفسها. وهناك في النص مستويات عديدة من السرد. ولا أعلم إن كان هذا يغني المشهدية المسرحية أو يلغمها. ولكنه، دون أدنى ريب، يعطي بنيةِ مسرحية مختلفة عن البنية التي استخدمتها في مسرحي حتى الآن.

- هل تقصد البنية المبنية على الحوار أساساً؟

- حتى الآن استخدمت الحوار واللعبة والسرد. هنا أستخدم مستويات من السرد، وفي الوقت نفسه أستخدم مستويات من الـ démystification. وسأحاول أن أجد المعنى باللغة العربية. أظنه نوعاً من «كسر القدسية» مهما كان نوعها، وهذا من خلال عنصر فرجة شعبية وهي الأراجوز. والأراجوز في النص عنصر من خارج «أسرة العمل المسرحي»، أي من خارج أسرة الحكاية الأساسية.

- هل يعطي هذا في نصك نوعاً من الـ «بارودي» parodie أي المحاكاة الساخرة؟ أم أن الأمر لا يصل إلى هذا الحد؟ لأنك تقصد فقط كسر تسلسل منطق الأحداث؟ وتعطي نوعاً من لعبة المرايا بين الحدث الأساسي والحدث الآخر الذي يقدمه الأراجوز؟... كيف يدخل عنصر الفرجة هذا؟ ما هي الرؤية التي تطرحها عبره؟

- يبقى الأمر ضمن الإطار الجدي بالتأكيد، ولكن تتعدل الرؤية. وأنا أستخدم الأراجوز دون التقيد بأصوله. وهو عنصر فرجة شعبية ونوع من المسرح الجوال. عنصر الفرجة هذا يتدخل في العمل في ثلاث محطات: يتدخل في المرة الأولى في نقاش، لنقل أنه أيديولوجي؛ وفي المرة الثانية يتدخل ليحكي لنا حكاية موازية، وهي تبدو كحكاية واقعية، ولكنها تتقاطع مع الحكاية الأصلية لأنها تشكل، بصورة أو بأخرى، حافزاً لاتخاذ القرار بالنسبة لشخص متردد. ويعود ليتدخل مرة ثالثة في نهاية المسرحية فيبدأ بسرد حكاية المسرحية نفسها، وبذلك تبدو الحكاية التي تحكيها المسرحية حكاية مثل كل الحكايات. وفاصل الأراجوز يبدأ بسرد ثلاثة أسطر أو أربعة من الحكاية، ثم يعلن أن القصة التي يحكيها هي حكاية مثل أية حكاية.

- ما النتيجة العملية التي تبغي الوصول إليها عبر استخدام هذه التقنية؟

- في هذا محاولة لفصل المسرح عن الواقع، وإغناء إمكانيات المسرح للتعبير عن هذا الواقع، بحيث يصبح تعبيراً موازياً له.

- هل يمكنني القول أنك تجعل منه خطاباً حول الواقع، وليس تصويراً له؟

- نعم.. فأنا لا أسعى إلى محاكاة الواقع ولا إلى نقده. من هنا فإن الشخصيات في هذه المسرحية، ورغم أنها تصل أحياناً في بعض المواقف إلى حد الميلودراما، لا تقع في مطب الميلودراما. وكان البحث بالنسبة لي، هو الاجتهاد لجعل هذه المواقف باردة نوعاً ما، إما عبر اللغة أو عبر وسيلة تخفف من حدة الموقف.

– ألهذا استخدمت أسلوب قطع النص حتى لا تصل إلى التصاعد الدرامي؟

– ليس لدي فصول أو مشاهد، وليس هناك أي تقطيع تقليدي. هناك مشاهد أو مواقف متسلسلة، تتقطع بالسرد والأراجوز. في الكتب العربية القديمة كانوا يستخدمون في التأليف فقرات وكانوا يسمونها فصولاً، ولكنها لم تكن فصولاً بالمعنى الحديث. قد يكون هناك نوع من الترابط بين الفصول، ولكن قد يخطر للكاتب أن يقوم بنوع من الاستطراد ليقول فكرة لا علاقة لها مباشرة بالموضوع، وبما أنه لا يرتبط مباشرة بالموضوع الأساسي يمكن ربطه عبر التناظر أو التعاكس إلخ... وعبر هذه العلاقة نصل إلى المعنى العام.

– أو إلى لا وعي الكاتب. ؟!

– نعم، يتم ربطه بلا وَعي الكاتب. وأنا أستخدم هذه البنية في كتابة العمل. وهذا شيء جديد بالنسبة لي، وهو إلى حد ما قطيعة مع ما قبله.. وأنا لست متأكداً من النتيجة التي سأصل إليها.

– بمعنى أنك غير متأكد من أن النتيجة ستتطابق والفكرة التي تريد أن تقولها عبر العمل؟.

– نعم.. أنا غير متأكد من النتيجة. طبعاً عندما لا تصل الفكرة، يكون هناك فشل في الكتابة أو فشل في البنية. وهناك شيء آخر، وهو أني في السنوات الأخيرة بدأت أبتعد عن النص الذي يعتبر تناوله سهلاً بالنسبة للمخرج وفريق التمثيل. وأنا أخاف فعلاً أن يؤدي هذا الابتعاد، عبر البحث عن بنية جديدة للمسرح وعن صيغة لتجديد المسرح، إلى إحباط المخرجين والفرق المسرحية. بدأت أخاف أن يدفعهم هذا للابتعاد عن هذه الأعمال، خاصة وأنها تتطلب في حال إخراجها، مقاربة مختلفة جداً عن المقاربات الكلاسيكية التقليدية. أشعر أننا الآن في فترة يميل فيها العمل المسرحي إلى البحث عن السهولة والاستخفاف أكثر من السابق. لذلك قد تبدو مواجهة نصوص مركبة ومعقدة بهذا الشكل مشكلة. من ناحية أخرى ربما أكون قد قدمت شيئاً جديداً للكتابة المسرحية، ولكن أخشى أن أكون بهذا قد خذلت الحركة المسرحية، أي النشاط المسرحي في المجتمع.

– من المهم أيضاً أن لا يأخذك الشكل الجديد، ويكون البحث في الشكل على حساب الرؤية!.

– لا طبعاً، أنا متنبه جداً لهذا الموضوع.. يجب ألا يضيع النص في معمعة هذه العناصر المتفرقة والتفاصيل. ولكن هذا لا ينفي أن هناك إحساساً بالغرابة، إحساساً بأنني أقوم بشيء جديد بالنسبة لي، لنقل أنه حقل غريب.

– ولكن هذا يعطي إحساساً بالمغامرة، وهذه متعة؟!

– نعم هناك نوع من المغامرة.

– ولكن ألم يكن هذا موجوداً في عمل مثل «منمنمات تاريخية» أو «طقوس الإشارات والتحولات»؟.

– طبعاً هناك شيء من هذا في «منمنمات تاريخية»، وكذلك هناك نفس البنية المركبة في «طقوس الإشارات والتحوّلات»، ولكن النص هنا أكثر تركيبية. وهذا ما يجعلني أكثر حذراً. هناك محاولة لإيجاد تركيبة مسرحية، هي بالنسبة لي احتفال يحتوي عناصر متنوعة، فيه إسقاطات (وفيه... و..).

- هذا يعني أن الحكاية الأساسية هي أيضاً بناء مركب على عدة مستويات؟.

- نعم إنها مركبة.. لن أستطع تكرار صيغة قديمة. أنا أستغرب كيف يستطيع البعض تكرار الأسلوب نفسه في عدد من الروايات (جزء من حوار / في ١٩٩٦/١٢/١٨).

لدى قراءة نص المسرحية، ومن القراءة الأولى، نخرج بانطباع أولي، هو أن هذه المسرحية تقوم على وجود نواتين وكأنهما حكايتان، الواحدة تستوعب الأخرى، الأولى، وهي تشبه الحلقة أو الإطار الأوسع، هي الحكاية التي يجمع فصولها الحفيد. وهناك الحكاية الأضيق، وهي تلك التي تعيشها سناء، الشخصية المركزية في العمل. ونشعر أننا، لكي نفهم هذا النص، لا بد من أن ننظر بدقة إلى بنيته، وإلى العلاقة التي تربط بين المكونين الأساسين وهما الحكايتان. كذلك، فإن قراءة النص ومعناه لا يكتملان، إلا إذا تم ذلك بشكل يتخطى مستوى المضمون المباشر الذي توحي به النواة الدرامية التي تشكل الحكاية المركزية في المسرحية، وهي حكاية سناء، ليتركز على أسلوب معالجة الموضوع.

الإنطباع الثاني الذي تشكله القراءة يتعلق بموضوع الكتابة المسرحية. فهناك في هذا النص وقفة ومراجعة لماهية البناء المسرحي، عبر معالجة مفهومي الحكاية والفعل الدرامي في النص. والمقصود هنا «الفعل الدرامي» كما نجده في المسرح الغربي التقليدي، وهو مجمل ما يتم فعلياً من أحداث من بداية المسرحية إلى نهايتها. وهذه الأحداث تقدم على أنها أفعال تتم هنا / الآن، أمام عين المتفرج، ولمرة واحدة غير متكررة. هناك في النص نية مقصودة لإزالة التفاوت الذي نجده عادة في المسرح بين الحكاية والفعل الدرامي، وعلاقتهما ببعضهما بعضاً. كما أن هناك قصداً لكسر طوق قواعد وأسس الكتابة المسرحية التقليدية. فالحكاية التي تشكل عادة الوعاء الذي يحمل الفعل الدرامي ويستوعبه، بحيث يكون مجالها وامتدادها الزمني أوسع، تأتي هنا مطابقة له تماماً. من ناحية أخرى، فإن البنية المسرحية هنا تعيد النظر بصياغة العلاقة بين المفهومين بحيث يأتي الفعل الدرامي على شكل الحكاية الأبعد زمنياً عن زمن المتفرج. وهذه تقنية روائية أكثر منها مسرحية، لأن النص في الحقيقة يعطي الأولوية للحكاية بكونها سرداً لأحداث مضت وانتهت في الماضي. (فهي تذكر مثلاً برواية «قصة موت معلن» لماركيز).

على مستوى آخر، فإن هذه النواة الداخلية تطرح شخصيات ذات كثافة درامية عالية ولها طابع إنساني، بشكل يتخطى كل ما سبق في مسرح ونوس. وكانت شخصيات مسرحياته السابقة أصواتاً تتحاور وتتجابه، أو أفكاراً تتجسد في شخصيات قد تحمل فرادتها الخاصة دون أن تعطيها هذه الفرادة الكثافة الدرامية الكافية، لأن وجودها لا يتخطى قالب الحكاية التي تتحرك ضمنها، ذلك أن الحكاية في تلك النصوص تطرح نفسها كعبرة أو كأمثولة. في هذه المسرحية الحكاية ليست أمثولة وهي لا تعطي عبرة، وهذا التغير الذي يطرأ على مفهوم الحكاية يؤثر مباشرة على وضع الشخصية وعلاقة المتلقي به، ويعدل تماماً من كيفية قراءة النص. فهناك شيء ما على مستوى كتابة الشخصية يشد القارىء ويوحي إليه مباشرة أنه أمام شخصية أكثر كثافة وأكثر إنسانية، ويستدعي منه نوعاً من التعاطف (أو العكس) معها.. وهذا فخ. إن شخصية سناء في النص تذكر بألماسة في مسرحية «طقوس الإشارات والتحولات» وبغادة في مسرحية «أحلام شقية»، ويجمع بين النساء الثلاث هذا

التوق للحرية والخلاص، الذي هو جزء من وعي الذات ومحاولة تحقيقها. وتجمع بينهن أيضاً، تلك النهاية المفجعة لكل منهن. ولكن إذا كانت مسرحية «طقوس الإشارات والتحولات» تنتهي بهذه الإشارة على لسان الماسة التي تقول لأخيها في المشهد السادس عشر «أنا يا صفوان حكاية، والحكاية لا تقتل»، «أنا وسواس وشوق وغواية، والخناجر لا تستطيع أن تقتل الوسواس والشوق والغواية.» وبعد أن يغمد الخنجر في صدرها «إن حكايتي ستزدهر الآن كبساتين الغوطة بعد شتاء ماطر..». فإن ذلك يؤكد على أن الشخصية هنا، هي تجسيد لفكرة ما أو لحالة. الماسة هي المرأة التي تخترق حواجز الممنوعات والمحرمات. بينما نرى أن شخصية سناء وحكايتها في «الأيام المخمورة» تُعالج بصورة مختلفة تماماً، وقد أقول مغايرة. فسناء ليست شخصية أحادية الجانب وليست تعبيراً عن فكرة، إنما وجود متكامل. فهي منذ البداية أم، وزوجة، وعاشقة وامرأة تسعى إلى الحرية، وهي، أيضاً، إنسانة مترددة تحاور ذاتها عبر وجود المرأة الأخرى في النص. وعندما تقرّر تبدأ بالتحوّل بناءً على معطيات محددة، لكنها تعيش بشكل دائم حوارها مع ذاتها، ولا تتحوّل إلى فكرة أو موقف وإنما تبقى محافظة حتى النهاية على وجهها الإنساني، من خلال البعد النفسي العميق الذي يبرّر المواقف والأفعال. والقصة التي تعيشها سناء لا تتحوّل إلى أسطورة، على العكس تماماً، إنها تضيع مع الزمن كـ «حقيقة»، مما يتطلب من الحفيد عملية بحث لكشف حيثياتها. والقصة تتحوّل بالنسبة لأصحاب العلاقة (العائلة) إلى «دمّل» يجب أن يفقأ، كما يقول الحفيد، وبالنسبة إلى الآخرين، أي العالم الخارجي، إلى مجرد حكاية «إبرة في مزبلة» يتداولها الناس كما القصة التي يحكيها الأراجوز في عرض «جريمة العصر».

إذاً يدخل البعد النفسي بكثافة في الحدث، ويبدو مبرراً ودافعاً للفعل إلى جانب الظرف الاجتماعي، مما يعطي تغييراً على مستوى طبيعة الشخصية لتصبح أكثر إنسانية. وهذا ينطبق على كل الشخصيات. فبينما كانت شخصيات «طقوس الإشارات والتحولات» صوراً ونماذج اجتماعية وإنسانية، رغم فرادة كل منها، فإن وضع الشخصيات في هذا النص يتغيّر تماماً، لأن كلاً منها تملك فرادتها الخاصة ومكوناتها الخاصة النفسية والاجتماعية التي تفسر أفعالها. وهي تُقدَّم بأسلوب يحافظ على ذاتية وخصوصية كُلٍّ منها، وفي الوقت ذاته، يطرح الاختلاف بينها بحيث ترسم بمجملها صوراً ونماذج مختلفة للسلوك الاجتماعي والنفسي الذي يمكن أن يسلكه الناس في ظرف ما. فكل من هذه الشخصيات يقع على نقطة التماس بين الذات الإنسانية والتكوين الخاص، وبين الظرف الاجتماعي المؤثر، لأنها كلها تدخل في شبكة علاقات واضحة ومبرّرة، وهذا ما يعطيها بعدها الذاتي والرمزي.

قد يكون النص يكرّر هواجس مثل البحث عن الحقيقة، والبحث عن الحرية، وتأثير الفعل الذي يضمن تحقيق هذه الحرية الفردية على الآخرين، وعلى الأخص علاقة فعل الفرد بالمجموعة. و«أحلام شقية» و«طقوس الإشارات والتحولات» تقول كل هذا. ولكن هذه المسرحية تقول الأمور وتطرحها بشكل مغاير.

المعلم الماهر.. الساحر..

كما الساحر البارع، يفتت الكاتب الحكاية ليعيد ترتيب أجزائها، وفي عملية إعادة الترتيب هذه يبني عالماً بكامله. وكأن عملية البناء والتركيب هذه صارت صنعته، وكأن براعته تكمن في تعددية الخيوط والحكايا. وفي عملية الفك والتركيب وعرض مختلف خيوط الحكايا يكشف علاقة الخاص بالعام، من حكايات الحب والزواج والنضال والرياء الاجتماعي والفساد، إلى الظرف الاجتماعي السياسي، الذي يتحكم بمصائر الناس وضمائرها. وهذا ما يسمح للكاتب بتملك النظرة النقدية التي تطمح إلى الرؤية الشمولية، وإلى المحافظة على مسافة الأمان، التي تفصل بين المبدع وإبداعه، هذه المسافة الضرورية ليظل متحكماً بما يريد التعبير عنه.

والملفت للنظر هنا هو أن الحكاية تقع تماماً على نقطة التماس بين المضمون والشكل، فهي الشكل الذي يحمل الفكرة، وهي الغاية التي تتم من أجلها الكتابة، وهي مضمون الكتابة. هذا البحث في ماهية الحكاية يؤثر، بشكل واضح، على البنية الدرامية التي تقوم عليها المسرحية. إلاّ أن الكتابة هنا ارتأت أن تذهب إلى أبعد من ذلك في هذا المجال، جاعلة من الحكاية إطاراً وموضع تساول أوسع من حدود البناء الدرامي، كاسرة سياقها التسلسلي وفتحتها لكي تحمل بعداً أكثر شمولية من القصة، التي كان يمكن أن تروى أو تقرأ بطريقة أخرى لو أنها عرضت بذاتها ولذاتها. ولكن هذا أيضاً لا ينفي البعد الدرامي الذي تحمله هذه القصة عبر أسلوب عرضها، فالسرد ينقطع فجأة، ليفتح نافذة على الماضي هي أشبه بعملية فقء الدمل التي يتم الحديث عنها في النص، لتعطي مشاهد من الدرجة الأولى. هذا دون أن يقتصر أسلوب تقديم الموضوع على كونه يعطي حبكة درامية عادية تستدعي من المتلقي متابعة عاطفية، رغم أن المسرحية لا تنفي كلية هذا المستوى من المتابعة، إذ أن قصة سناء فيها هي التي تشد القارىء قبل كل شيء.

من ذا الذي يقول؟ من يسرد الحكاية؟.. ما هي الحكاية؟ يبدو أن كلاً منا يحكي الحكاية على هواه! وكما يراها أو كما يعيشها هو! ولكن هل يُترك المجال لصاحب الحكاية أن يروي حكايته؟ في هذا النص بالذات، لا. الوحيدة التي لا تُسأل في النص هي سناء، سناء تعيش الحكاية ولا تحكيها، لماذا؟، فالحفيد في النص يطرح السؤال على المجموعة كلها ويتفادى سؤال صاحب العلاقة سناء. أهي شخصية ميتة في زمن الكتابة؟

يقع النص في ٢٦ فصلاً يتعاقب الواحد تلو الآخر في إطار سرد الحفيد، والنص يبدأ مع شخصية تنتمي إلى الحاضر، وهي الحفيد الذي يريد أن يعرف الحكاية ويحكيها، والذي يبدو هو الآخر شخصية رئيسية. فهو الذي يبرّر ويحرّك الفعل في المسرحية. أدواته هي البحث، السرد، أو الحوار السردي، الذي يتم إما على مستوى القص أو السؤال عن وضع ما أو واقعة ما. ومبرره البحث عن الحقيقة. ويبدو هذا البحث جوهرياً في النص، والحفيد يعلن منذ البداية أن البحث عن الحقيقة لا بد أن يمر في متاهات الأوهام والأكاذيب، ويعلن، أيضاً، أنه لن يصل إلى الحقيقة الكاملة. فالحقيقة نسبية وتضيع مع الزمن. الحكاية هي قصة عائلته، وبالتحديد ما فعلته جدته يوماً ما عندما رحلت مع «حبيب»، الإنسان الذي أحبته، عندما كانت في السابعة والثلاثين من عمرها. والحكاية تتابع تطوّر هذه

العلاقة، ووقعها على الآخرين، وتأثيرها على حياتهم على مدى سنوات. الحكاية تسأل الأبناء وتتابع حياتهم حتى بعد انتهاء العلاقة. ويخصص النص ثلاثة فصول لعروض الأراجوز التي تقطع تسلسل الحكاية لتطرح عرضاً يرد بشكل ما على أحداث الحكاية.

تقطيع النص يجزىء الحكاية إلى فصول، تُقدم في إطار سردي يتبناه الحفيد، فهو صاحب النص. بعض المشاهد تبدو وكأنها عملية إعادة تمثيل، فيها يعلن السرد أو الحوار الإبلاغي أن ما يُقدم هو إعادة تمثيل لما حدث في الماضي، (عبر انتقال دائم من الحاضر إلى الماضي). وفيها يتحدّد الأداء والقول بشكل واضح في سياق زماني – مكاني هو الماضي ضمن منطق تسلسل أحداث الحكاية، وعبر الإشارة إلى الأحداث التاريخية التي تعصف بالبلاد. وفي النص إشارة إلى وقائع تاريخية معروفة تسمح بهذا التحديد منها: وصول المفوّض السامي الفرنسي «دانييل دو مارتيل» إلى سوريا ولبنان، في عام ١٩٣٣، ومنها الحرب العالمية الثانية، ومنها حادثة شهداء البرلمان في ٢٩ أيار ١٩٤٥، إلخ.. أما بالنسبة للفصول التي تعرض مسار العلاقة التي تنشأ بين سناء وحبيب وعددها ستة أو سبعة (في واحد منها يغيب حبيب وفيه تلتقي سناء بابنها عدنان في بيت حبيب) فإنها تقدم بشكل مباشر، قد أقول مسرحي، أي دون أن يقدم لها السرد بشكل معلن، كما يفعل بالنسبة للفصول الأخرى، وهذا ما يعطيها خصوصيتها خاصة بالنسبة لعملية استقبال هذه الحكاية من قبل المتلقي. إن تركيبة هذه الفصول تسمح بإطلالة أكثر عمقاً على الهواجس والبعد المأساوي الذي يميّز نص ونوس وعالمه، وعلى الأخص في هذه المرحلة. فهي، ورغم وجودها ضمن الإطار السردي المتعدد الجوانب في المسرحية، ورغم شكل التقطيع الذي يكسر التسلسل السردي، عندما تُقدم ضمن فسحة خاصة بها، تبدو وكأنها تجري الآن / أمامنا. وهذا ملفت للنظر في بناء النص.

والأراجوز الذي ينتمي إلى زمن الحدث الدرامي الذي يتمحور حول قصة سناء، يظهر في ثلاثة مقاطع هي ثلاث محطات أو مفاصل في المسرحية: أول مرة في فصل القبعة والطربوش الذي يؤسس لسياق اجتماعي انتقالي بين الماضي والحاضر والمستقبل تعبر عنه صورة الانتقال من الطربوش (التركي) إلى القبعة (الغرب)، وهي صورة اصطلاحية في النص تطرح فكرة التقدم. في المرة الثانية يكون المشهد ذا علاقة مباشرة بالحدث ضمن لعبة مرايا في عرض «جريمة العصر» وفيه تكون سناء على الشرفة تتابع المشهد وتسمع ما يُقال فتحسم أمورها وترحل مع «الحبيب». وفي المرة الثالثة يعود الأراجوز ليستكمل الحكاية الأصلية في الفصل الأخير وهو الفصل ٢٦، «فصل الملاعب والخواتم». في هذا المقطع يتم تحويل الدراما إلى حكاية، فالأراجوز يحكي حكاية سناء.

«ما هي الحقيقة؟» إنها «إبرة ضاعت في مزبلة»..

الحفيد، الصوت الأول في المسرحية هو شخصية من الحاضر تبحث ولا تعرف فتتوجه إلى الذين يعرفون، وهم شخصيات لها امتدادها في الماضي، ولكل منهم وجهة نظر خاصة به، لأنهم عاشوا الحدث ولا زالوا يذكرون بعض أجزائه. الحفيد هو ذلك الذي يبحث عن الحقيقة، والحقيقة / الحكاية. تُبنى عبر الذاكرة كما ترويها مختلف الشخصيات التي عاشتها. وأغلب هذه الشخصيات تتحول كل بدورها إلى راوٍ، ضمن مستويات السرد المتعددة في النص. والحوار يحمل أحياناً معنى السرد ويكون

بديلاً عنه. وتتدرج في هذا السياق الحوارات العديدة، ضمن سياق السرد، بين الحفيد الذي يسعى للحقيقة والشخصيات التي عاشت الماضي، ولكنها ما زالت موجودة في الحاضر، وأظن أن العنصر الأهم هنا هو عملية فصل الراوي (أو جامع الحكاية) في المسرحية عن الذي يقول أو يسرد أجزاء الحكاية. هذا يؤدي إلى تعددية وجهات النظر، وتعددية زوايا الرؤية، التي تشمل المواقف في حاضر الحدث، والموقف في حاضر السرد. لذلك فإن النص ينتقل بشكل دائم بين ماضٍ وحاضر، وهذا ما يعطي أيضاً للنص نوعاً من الإنفتاح ماضي/حاضر.

والسرد يجد مبرّره أحياناً انطلاقاً من حوار إبلاغي في النص. الحفيد يسأل أمه ليلى، أو خاله سرحان، أو خالته سلمى، وهذا أبعد من البحث وعملية جمع الأحداث. فهو نوع من القراءة للماضي، قراءة متعددة الأصوات، قراءة لقصة سناء وكذلك لبقية شخصيات الماضي التي يسألها أو يسأل عنها، عبر النظرة التي يفرضها علينا تجاه هذه الشخصيات.

إلى أين يقود البحث عن الحقيقة؟

الحفيد ليس مجرد راوٍ، وموقفه ليس حيادياً، على الأقل بالنسبة للشخصيات التي يعرفها ولا زالت على قيد الحياة: الخال سرحان والخالة سلمى. إنه يقول في بداية النص «أيقنت أن في العائلة دملاً يتستر عليه الجميع، وأيقنت أني لن أستقر في إسمي وهويتي إلا إذا اكتشفت الدمل وفقأته». وبهذا يبدو البحث ضرورة، ومبرّره واضح: تحقيق الذات، أو البحث في الهوية والتعبير عنها. وهو يقول لخالته سلمى في الفصل ١١، «ألا يحتاج المرء أن يعرف أهله والناس الذين يحمل هويتهم» فتجيبه «كأنك تحيي تاريخاً مخجلاً يلطخ صباك وكبرياءك». إذاً هذا ليس رأي الجميع، فهناك من يفضل نسيان الماضي. وذات الحفيد ليست ذاتاً فردية طالما أنه في النص يجمع بين وظائف عديدة، هو عضو في هذه العائلة وهو تقنياً صاحب النص ومؤلفه. وهو الوحيد من بين الشخصيات الذي لا ينتمي إلى زمن الحدث، وإنما يحاول جمع أحداث الماضي عبر السؤال، عبر المعرفة. إلى أين توصل هذه المعرفة؟ فكونه جامع المعلومات لا ينفي إمكانية موقف يحمله أو يخرج به، رغم أن هذا الموقف يأتي فقط على شكل تعاطف ونفور من الشخصيات الأخرى التي يعرفها أو يسألها، ورغم أن صاحب النص يسعى جاهداً للإبقاء على المسافة بينه وبين الحدث الذي يعنيه. فهو يحكي ما يعرفه ويراه ولا يصدر حكماً غيابياً. لهذا مثلاً لا يفسر انتحار عدنان، وإنما يجمع فقط المعلومات الخاصة بالشخصية وموقفها.

لكن الحفيد ينسحب في نهاية النص فلا يعود لتقييم ما اكتشفه. وهو يعطي الكلام للأراجوز في نهاية المسرحية ليترك النص مفتوحاً. وهذا يؤدي إلى نفي الثوابت وتحجيم ما قد يبدو درامياً، أو مأساوياً. فالأراجوز يقول في نهاية المسرحية رداً على سؤال «ما هي الحقيقة؟» إنها «إبرة ضاعت في مزبلة».. وعلى الرغم من وجود شخصية مركزية هي سناء، ووجود شخصية رئيسية هي الحفيد، فإن وضع نهاية المسرحية لا يمكن أن يجعل منها خاتمة بالمعنى التقليدي، لأن الحكاية تعطي الكلام لمن ليس هو جزءاً منها، فتترك النص مفتوحاً للتأويل. وهذا ما يحجم من وقع المأساة، مأساة سناء،

مأساة حبيب، ومأساة عدنان، ومأساة العائلة، ومأساة الحقيقة التي اكتشفها الحفيد.

من الحبكة إلى الحكاية..

الحبكة بمعناها التقليدي لا تغيب تماماً، في هذه الكتابة، إنما تفقد ماهيتها، ويطرأ تعديل على وضعها، عندما تتوضع ضمن القالب السردي. ووجود الحبكة عادة يفترض وجود خيوط متعددة للحدث، بعدد أطراف الصراع المحتملة في النص، واحتمال تعقدها في ما يسمى العقدة أو الذروة أو الحبكة. لكن الحبكة لا تتكون في هذه المسرحية كتعقيد، وإنما تحافظ على توازي خيوط الحدث المتعددة، الذي يعكسه بشكل واضح توازي مستويات السرد وتعددية الأصوات والمستويات الزمانية المتعاقبة. وهذا يعني أن الكتابة تعطي هنا هذه الحبكة معنى جديداً من خلال البناء المركب. وهذا الأسلوب في الكتابة موجود في نصوص سعد الله ونوس لا سيما في مسرحية «منمنمات تاريخية»، حيث يتم عرض مواقف متنوعة من موضوع واحد. لكنه هنا يذهب إلى أبعد ممن ذلك. ففي «الأيام المخمورة» يغيب الصراع تماماً، والتعددية في الأصوات والمواقف لا تؤدي بالواقع إلى أي صراع، يمكن أن يُدخل الحكاية في إطار ضيق. فالحدث، أو الفعل الدرامي، فيها يبدأ ويتكون انطلاقاً من «رغبات» تريد الشخصيات تحقيقها، (الحفيد يريد أن يعرف وسناء تريد «الحب»، والحرية) ولكن ما يحدث بعد ذلك يُطرح من منظور البعد الزمني الذي يفصل الحدث عن الكتابة. كل هذا يؤكد على أن عملية سرد الحكاية باعتبارها سلسلة من الأحداث تترابط بعلاقات سببية دون أن تتعقد، هي الأساس، وأن الذي يقدم عبر هذا النص هو مسار أكثر منه وقفة. ذلك على الرغم من أن القراءة الأولى للنص قد توحي بهذه الوقفة التي تتركز على قصة سناء والعائلة.

ومن الحكاية التي يعيشها أصحابها على المستوى الفردي، أو على مستوى العائلة، إلى عروض الأراجوز تصبح الحكاية حكاية ليس إلاّ، أي موضوع حديث وموضوع عرض شعبي عام. فهي عبر فعل الرواية والنقل تصبح شأناً عاماً، ولكنها، أيضاً، وعندما تتناولها الألسن تأخذ طابعاً خاصاً حسب أسلوب الرواية (مأساوياً، أو العكس).

ولكن هذه العلاقة بين الخاص والعام، وعملية الانتقال مما هو استثنائي وخاص إلى عام، تبدو أكثر تركيبية من ذلك، فهي نتاج لعلاقة الظرف العام بسلوك الفرد، ولتعددية ردود الأفعال والأصوات والمواقف، ومنها الانتقال من مستوى درامي / ذاتي إلى ما هو سردي / عام. هذه التعددية في المستويات تُعبر عنها بشكل ما كل عناصر النص، ومنها وضع المكان والزمان. فالتراكبية والتعددية تبدو واضحة جداً عبر العناصر والمكونات المكانية الزمانية.

إن وضع المكان والزمان في النص يعكس، بشكل واضح، علاقة الفعل (أي ما يحدث) بالظرف الذي يحمله، ويعكس، أيضاً، فكرة التحوّل وتغير معنى وطابع هذا الحدث أو الأحداث. وإذا كان بالإمكان اختصار هذا الوضع أو هذه العلاقة، بصورة مجازية فسيتكون لدينا صورة الداخل والخارج، والمغلق والمفتوح.

فالزمن كما يبدو في النص هو هذه الإزدواجية الجدلية بين زمن محدد ومغلق، وزمن مفتوح وممتد.

ويبدو كأنه يدور في حلقات، حلقة صغيرة مركزية، وحلقات أوسع ترتسم حولها حتى نصل إلى الحاضر. هناك في البداية حلقة مركزية تتركز حول قصة علاقة علاقة خاصة جداً بين سناء وحبيب، وهذا الحدث يبدأ بقرار سناء الرحيل مع حبيب ، وينتهي بقرارها وضع حد لهذه العلاقة، والإنتقال مكانياً من بيت الزوجية والعائلة، إلى بيت حبيب. هذا الزمن هو زمن مغلق، رغم امتداده (فالنص يوحي بمرور زمن ما من بداية العلاقة إلى نهايتها)، وهو يدور في مكان معزول ومغلق، ويؤكد على إنغلاقه السور الذي يحيط به في لحظة من اللحظات. هذه العلاقة بين الحدث والزمان والمكان تعبّر عن فضاء الإنغلاق في صورة البيت الذي يتحوّل من فضاء الإنعتاق والحرية، إلى سجن، عبر فكرة الإستحواذ التي يجسدها مادياً وجود السور. وهو فضاء داخلي مغلق على نفسه، وليس له امتداد مستقبلي. مجاله هو الماضي كما يبين النص، عبر فكرة لعبة الإستحواذ والذكريات، ولا يمكن أن ينفتح على المستقبل. ودخول عدنان إلى هذا المكان / الزمان يمكن أن يقرأ ضمن المنطق نفسه. هنا نصل إلى الحلقة الثانية، وهي تشمل الزمن الذي يفصل واقع هذه الحكاية عن عملية سردها. وعملياً فإن هذه الحلقة أو النواة الصغرى في النص، تندرج في سياق حلقات أوسع منها، والحلقة الأوسع مباشرة تشمل ظرف الحكاية. وهذا الظرف يُدخلنا في سياق تاريخي جغرافي، أي في سياق واقعي، يتلخص بمكان هو بيروت - دمشق، وبزمن هو فترة الإنتداب الفرنسي والحرب العالمية الثانية.

من ناحية أخرى فإن الحكاية تقع في ظرف محدّد، هو زمن انتقالي، أو سياق اصطلاحي يتلخص بالانتقال من الطربوش إلى القبعة. وهذا ما يعبّر عنه في النص «فصل التمدن والرقي» الذي يصوّر وضع العائلة، وفي عروض الأراجوز «فصل المفاخرة بين الطربوش والقبعة» (ووجود الأراجوز هنا اصطلاحي، كما هذا الزمن)، وهذا يعطي سياقاً اصطلاحياً لظرف انتقالي يعبّر عنه الأراجوز عندما يقول «وتفرج يا سلام على الأمة ذات الهمّة أرادت أن تستعجل النهضة، وأن تحقق التقدم في قفزة، فأنفقت عقداً من الزمان، في السجال بين الطربوش والقبعة». وقد يكون هذا التحديد الاصطلاحي للزمن الذي هو العنصر الأوضح الذي يسمح لنا بربط أو مقارنة ما يجري في الماضي بما يمكن أن يحصل في الحاضر. كذلك يتم تحديد مكان الحدث ببيروت، ولكن تعددية الأمكنة التي تجري فيها الأحداث وانفتاحها على سياق مكاني واسع يشمل العلاقة بين مدينتين دمشق (الشام) وبيروت، والمسيحي والمسلم في النصف الأول من هذا القرن، يفتح الموضوع ليدفعه لأن يبحث لنفسه عن موقع أو صدى في حاضرنا اليوم.

هناك أيضاً إضافة إلى ذلك حلقة زمنية أوسع تشمل مصائر الشخصيات الأخرى وتحوّلاتها من اللحظة الأولى للحدث حتى الحاضر. والحاضر هو زمن الحفيد (زمن البحث وعمل الذاكرة وزمن الكتابة) وزمننا نحن، وتقاطع هذه الأزمنة وعلى الأخص الحاضر والماضي هو الزمن الدرامي في النص.

من ناحية أخرى تكون فعالية المكان واضحة إذا ما حاولنا التمييز بين الأمكنة التي يبدو وجودها الملموس أو الرمزي على الخشبة، ضرورة، في حال العرض، لأنه فعلاً يشكل فضاءً خاصاً (وهو هنا بالتحديد البيت)، أو تلك التي لا تشكل إلاّ إشارة اصطلاحية إلى سياق تاريخي جغرافي اجتماعي

ومنها المقهى، الميناء، بيت سونيا. وهي ترسم سياقاً، ولكنها تبدو لنا مكان الكلمة أو تعبير الشخصية الخاص بها. إن هذه الأمكنة المتعددة تحدد سياق الحكاية وتوحي بوجود علاقة بين الأمكنة والعوالم (سياق جغرافي - تاريخي للأحداث دمشق بيروت / زمن المفوض السامي الفرنسي / الحرب العالمية الثانية / حادثة ٢٩ أيار ١٩٤٥ التي يتم فيها استشهاد شامل). وأحياناً تتكلم الشخصيات ولا نعرف أين هي. وهذا هو حال العديد من المقاطع السردية أو الحوارات بين الحفيد وأمه أو خالته في بداية الفصول. وهذا يعني أن المكان وخشبة المسرح في مواضع كثيرة هما مكان القول، ليس إلاّ، مكان القول / الكلام، وليس الفعل الدرامي.

ونلحظ أن الكاتب يبتعد واعياً، في بعض الأحيان، عن التعامل مع المكان المسرحي من وجهة نظر درامية، (أي يربط بين المكان والحدث)، وأنه بالمقابل في حالات خاصة مقصودة، يربط تماماً بينهما بحيث يتحوّل المكان إلى فضاء، مثل فضاء البيت (العائلة والأم تتفرّج ولا تشارك بما يجري) في «فصل التمدن والرقي»، وبيت حبيب (والسور) في الفصول التي تحكي العلاقة بين سناء وحبيب. حيث يقدم فضاء العالم الداخلي للعلاقة الخاصة وأصحابها. وهذا الإختلاف بين وضع الأمكنة، وحيث يرتبط المكان ترابطاً عضوياً بوضع الشخصية، يلخص الفارق بين الحكاية ككل، وبين الدرامي أو المأساوي في القصة المركزية.

من الخاص إلى العام، ومن الدرامي إلى السردي

إن التركيز على الذات الإنسانية بمعاناتها ومشاكلها، لا يقف في النص عند حد التركيز على ما هو درامي. فالكاتب يعطي القصة كما يعيشها أصحابها وكما يراها الآخرون في آن واحد. وهو، عبر تقنية معالجة الموقف من الداخل والخارج، عبر الإنتقال الدائم بين الحاضر والماضي، يقدم طرحاً مزدوجاً وجدلياً للموقف الواحد، حيث الشخصية تطرح ذاتها وتبرّرها، وبعد ذلك يتم طرح ردود الفعل والتأثير على الآخرين. وبهذا يتم الابتعاد عن الميلودراما والمواقف التقييمية الأخلاقية، كما أراد الكاتب. إضافة إلى ذلك يبدو أن الزمن يخفف من حدة المواقف ويعدل من ميزان تقييمها. وهنا يبدو الزمن كعامل فعّال، إذ أن النص يقول ما معناه أن الزمن يغيّر كل المعطيات، وربما يبدو فعله، من خلال النص، وكأنه الحقيقة الوحيدة الممكنة. وهذا ما يسمح للكاتب بالإنتقال من الخصوصية المطلقة إلى العمومية، ومن النظرة الضيقة إلى الرؤية الشاملة، ومن الموضوع الذاتي إلى الوعي الأكثر عمومية.

هناك توازٍ واضح في النص بين قصة سناء والوضع السياسي الذي يسود في البلاد. وهناك توازٍ أيضاً في المواقف أو ردود الأفعال أمام قضية ما. أمام المشكلة هناك مواقف ومواقف. فكما أن هناك اختلافاً واضحاً بين المواقف من قضية رحيل سناء، فهناك أيضاً العلاقة مع الوطن ومع الإحتلال. شامل السيروان مثال الوطنية وسرحان والبوري عكس ذلك، رغم أن ميول الشخصيات وطبيعتها تتوضح قبل قرار الأم بالرحيل. ففي الفصل السابع، مثلاً، وهو «فصل المراودة على الفساد»، نتعرف على الإختلاف بين الأخوين عدنان الدركي المستقيم، وسرحان طالب الجامعة غير المقتنع

بجدوى الدراسة، والذي يقرّر سلوك طريق الربح السريع «بين الجامعة والحياة خندق كبير». أما عدنان فإنه يستغرب هذا الموقف الذي يدعوه إليه أخوه. «أتطلب.. أن أكون منشاراً، يلهف على الطالع وعلى النازل». الأب نراه قبل الحادثة ونتابع سلوكه بعد ذلك، ويبدو نموذجاً للرجل التقليدي الأناني، الذي لو قبل التحوّل فسيكون تحوّله على مستوى الشكل فقط. لهذا نفهم ردة فعله بعد ذلك على رحيل زوجته، «سنقول أنها مريضة ورحلت إلى الشام».

والنص يتابع تحوّلات الشخصيات أو تطورها، ضمن منطق ما يرسم لها مسارها بناءً على معطيات ذاتية وخارجية بغض النظر عما تفعله الأم، وبذلك لا ترتبط أفعال الشخصيات وتحوّلاتها فقط بالقصة المركزية وإنما بشروط أوسع بكثير. في الفصل ١٥، فصل «الحكاية النافلة» نتعرف على لسان الحفيد على أهم التحوّلات الإجتماعية والسياسية في البلد. فهو يحلّل الوضع كما كان وكما آل إليه. وبعد ذلك مباشرة يعرفنا بوضع سرحان، وإحساسه تجاهه فيقول «بين أهل أمي، كان خالي سرحان يسبب لي ما يشبه الحكّة»، «كان خالي غامض الإرتباطات»... «توثّقت الصلة بين خالي والبوري» «الآن هو ملك اللذة في المدينة». ويقول لنا أن تأثير الحدث الإستثنائي عليه، لم يكن بالغ الخطورة رغم أنه هزه. الخالة سلمى تعترف للحفيد «يومها شعرت أني أفقد رفعتي وتميّزي، أما كان يمكنها أن تتخذ عشيقاً بالخفاء» (حوار مع الحفيد قبل الفصل ١١).

إضافة إلى ذلك نلحظ أن النص يرسم ثنائيات، ويطرح، بشكل غير معلن، مقارنات بين مختلف الشخصيات. علاقات ثنائية سناء / وذاتها، سناء وحبيب، سناء / الأم وليلى، وخاصة سناء الأم وعدنان. وهناك أيضاً عدنان وشامل. هناك الذي يرتبط بالحدث العام ارتباطاً نوعياً والآخر الذي يبقى أسير عالمه الداخلي. هناك مقارنة أخرى واضحة بين سناء وليلى الأم والبنت وعلاقتهما بالحب. وهناك مقارنة ممكنة بين عدنان وليلى. إن وضع ليلى في النص، لا يُطرح ضمن منطق مأساوي رغم كل معاناتها. لماذا يكون وضع عدنان في النهاية مأساوياً خلافاً لليلى؟ هل لأنها شخصية تحمل بعداً مستقبلياً مفتوحاً على العالم الخارجي؟ فهي بعد المعاناة تصل لهذا الانسجام بين ذاتها والعالم الخارجي (عبر الحب)، وتتخطى المشكلة الذاتية من خلال ارتباطها بشامل، بينما يبقى عدنان سجين ذاته؟.

المأساوي يتوضع فقط في العلاقة الثلاثية حبيب / سناء، سناء / عدنان. إن وضع عدنان في النص يبرز تقاطع وتنافر الذاتي والعام. عدنان القلق الذي يريد أن يجد أمه ويغسل العار. فردّة فعله على رحيل الأم دافعها إجتماعي أخلاقي، وهو الإنسان الذي يبدو في بداية المسرحية أخلاقياً ونزيهاً يصر على موقفه، حتى عندما يتخلّى الأب عن هذا الموقف. وهو يقرّر قتل أمه عندما يجد مكانها، لكنه لا يتمكن من قتلها، بل يقتل نفسه كردّة فعل على عجزه عن قتل الأم. وأسباب ضعفه ذاتية، لها علاقة بتكوينه النفسي والعاطفي. ولهذا يبدو مصيره فاجعاً. لأنه لا يتمكن من التحرّر من سجن ذاته. أما سناء الضحية الأولى فهي تعيش حياتها ومأساتها، ولكنها لا تستطيع أن تتخطى ذاتها وحكايتها. وهي تعترف في النهاية بحجم مأساتها «هو لديه أشواق ورؤى عجيبة، لا تستطيع امرأة ضعيفة وعاجزة أن تفهمها، وتخوض مجاهلها».... «العجز يكمن في رحمي بالذات». (فصل

الهذيان والأحزان ٢٤).

هل يقول النص أنه لا مكان للضعيف في هذا العالم. ؟ وما هي القوة؟ كل واحد يعرفها كما يراها. هل هي قوة سلمى وسرحان؟ أم قوة الأب البراغماتي؟ يقول سرحان للحفيد في الفصل ٢٤، «والسر في قوتي ونجاحي، هو أني لم أدع الأوهام تتسرّب إلى داخلي». أم لعلها قوة ليلى التي تتخطى ذاتيتها لتكون الأكثر انفتاحاً على الداخل والخارج، فهي دوماً تجد معنى لحياتها يتخطى ذاتها. وهناك موقف الحفيد الذي لا يصدر حكماً على سناء في النص، بل يصوّر حكايتها، على أنها عملية تحقيق للذات. تجري على مستوى استثنائي، ميتافيزيقي يتخطى ذلك الذي يقوم به هو عبر عملية السرد والبحث.

إنّ سعد الله ونوس، يعطي حيّزاً كبيراً من النص للشخصية المركزية سناء. فسناء، وإن كانت حالة خاصة جداً لها قصتها الخاصة والاستثنائية، تنتظم ضمن سياق المسرحية كشخصية لها دلالات متعددة (وربما كانت هذه أساس مشكلتها وغناها كشخصية) كإمرأة كعاشقة وكزوجة وكأم. وهي عبر وضعها في النص، ومن خلال وجود المرأة الأخرى، وحواراتها مع حبيب، تبدو كشخصية مركزية تدور حولها شخصيات عديدة أهمها حبيب والإبن. ووجود المرأة – التابعة، التي سرعان ما تتوضّح على أنها ذات سناء الداخلية أو الأنا الأخرى، لا تترك مجالاً للمبهم في داخل سناء. كذلك الأمر بالنسبة لشخصيتيّ حبيب وعدنان، فهما أيضاً لهما وضعهما الخاص في النص، لأنهما مع سناء يدوران في حلقة صغيرة هي نواة المسرحية. هذه العلاقة الثلاثية تغري، لكي تفهم بشكل عميق، بدراسة نفسية ليس هنا مجالها. ذلك أن المشاهد التي تجري بين حبيب وسناء تسمح لنا، أيضاً، بأن نعرف ما يفكّر به ويسعى إليه حبيب.

من ناحية أخرى فإن إعطاء الكلام بهذا الشكل للشخصيات لتعبّر عن نفسها يسمح للكاتب بأن يشرح العلاقة التي تنشأ بينها، بحيث لا تبدو مجرّد حادثة حب / زنى، أو قصة أم تخلّت عن أولادها، وإنما تطلّع إلى تحقيق الذات عبر الحب. لا بل إن النص يذهب بعيداً في اتجاه إعطاء معنى لهذه العلاقة.. وهذا التفسير يترك المجال للتأويل. أيضاً، لأن وجهة نظر سناء لا تطغى على الأصوات الأخرى، من الأب إلى الأبناء بتعددية مواقفهم، إلى الأخ ومن ثم الأراجوز، وضمن انفتاح السرد تتوضع النواة الدرامية ضمن سياق أوسع. وهذا الإنتقال إلى السياق الأوسع هو الذي يبيّن نسبية الأشياء. في الفصل ٢٠، تقول الأم لابنها عدنان يوم المواجهة بينهما «من يستطيع أن يجزم أن قتلي عادل؟ ولكن ما أهمية العدل؟».

خاتمة

وعودة لعنوان المسرحية «الأيام المخمورة»، الذي يحمل دلالات عدة تلخّص هذا التقاطع بين الخاص والعام وبين المأساوي والعادي. «الأيام المخمورة» أيام استثنائية، ولكنها أيضاً قد تعني حادثة استثنائية (ككل الأحداث التي يرويها سعد الله ونوس في مسرحه)، بعيداً عن اليومي والعادي. ولهذا فهي تحمل بعدها الدرامي الخاص بها. ولكن النص يقول أيضاً أن هذه الحكاية تفقد

بعدها الدرامي والذاتي الحاد لتصبح مجرّد حكاية، منبعها الأول هو ذوات أصحابها الذين عاشوها وذاكرتهم، ومصبها الناس بتنوعهم وعلى مدى الأزمان. وقد تكون «الأيام المخمورة» هي الظرف الذي يتم فيه الحدث. فالحفيد يذكرنا بين الفصلين الخامس والسادس بمعنى «الأيام المخمورة» عندما يقول متكلماً عن هذه الأيام «جاء السيد دو مارتيل مفوضاً سامياً». وقد تكون «الأيام المخمورة» هي أيام «سناء وحبيب»، والظروف التي تعصف بالبلاد وبكل شيء. على كل حال ليس هذا هو المهم. المهم هو أن النص، بتركيبته وبنائه، يكسر كل ما نتعامل معه في حياتنا اليومية والثقافية على أنه «مقدس» لا يجوز الاقتراب منه. وتبدو عملية كسر المقدسات مركبة معقدة يطرحها النص على كل المستويات؛ الإجتماعية والأخلاقية والأدبية.

ولهذا يجوز هنا السؤال: هل هذه الحكاية هي مجرد حكاية تقص كما حكاية «جريمة العصر» التي يعرضها الأراجوز؟ أم أنها أيضاً بحث في الظرف الإجتماعي وفي النفس الإنسانية؟.. هل يمكن لمثل هذه الحكاية أن تحدث اليوم؟.. لم لا؟!.. وهل اختلف الظرف؟ هل يمكن أن يكون لها الوقع نفسه؟... لم لا؟! وهل اختلفت الذهنية؟. ويقول الأراجوز في نهاية المسرحية «حين تعلم الإنسان كيف يحوّل مصائبه إلى حكايات، تتقاسمها الآذان والرياح والأزمان، كان يكتشف بلسماً سحرياً للجروح والآلام».

ويضيف في النهاية «الحكاية وحدها هي التي تخفف العذاب وتداوي الجروح»... وأظن أن هذه الجملة تحمل معنى الكتابة وجدواها بالنسبة لسعد الله ونوس اليوم.

دمشق

سعد الله ونوس :
النص والموت

بورتريه لرجل من زماننا!

سلوى النعيمي

مشهد المقدمة

سعد الله مرآة..

صوت خارجي : .. إذن، قد يكون أفضل ما نفعله هو أن نتجاهل المجاز في هذه العبارة..
لم يكن الأمر مسلياً حتى في البداية. جاء الإضطراب مع اللحظة الأولى. نشيح النظر. يتعذر الإفلات. إنه يواجهنا. يرد لنا حركاتنا، وجوهنا، ألوان ملابسنا. نحس أننا في عراء مصقول. مر الوقت بطيئاً والكلمات تنسكب كالفضيحة. لا بد أننا بدأنا بالتململ والمرآة هادئة، رابضة كالمصيدة.
ما نهاية هذه اللعبة المربكة والمضجرة معاً؟
مات سعد الله وانتهى الوضع المرهق.
لن تبلى وجوهنا.
لن نعوي خوفاً واضطراباً.
نتنفس بارتياح. تمضي جنازته وها نحن وراءها نجرجر الأذيال.

رغوة من الدم والرعب

«... وتمضي الجنازة.
بعض مني في التابوت، وبعضي الآخر يجرجر وراءه الأذيال. اضمحل العمر وأنا أحلم أن أقول لا (..) أردتُ، وأريد أن أقول لا. وأبحث عن لساني فلا أجد إلاّ رغوة من الدم والرعب. من لساني المقطوع بدأت الهزيمة وانطلقت الجنازة».
تفصيل : «من أجل المصلحة الوطنية قطعوا ألسنتنا».
تفصيل : «في كل صمت هناك جانب شخصي. مدى قدرة المرء على التكيف. مدى قدرته على استنباط وسائل تكفل له أن يواصل عطاءه دون تنازلات، أو بأقل قدر من التنازلات».

السحر

«واجهة المسرح البلدي مضاءة، وأسراب الطيور هاجعة في عتمة ما. في هذا المسرح تبددت أسراب من اللحظات الميتة، ولكن كانت هناك لحظات ألق وسحر.. حين بدأت «العوادة»* ودخل الممثل الأعمى في عمق المسرح يضرب بعصاه الستارة/ الفضاء الأزرق السماوي. والمسرح فجوة فارغة ونصف معتمة. ذكرى قديمة. مكان دافىء. صورة، لا أدري، ولكني طفحت بالسحر.. ثم انطفأ كل شيء.».

[رسالة]

تفصيل : «منذ أربعة أعوام وأنا أقاوم السرطان، وكانت الكتابة والمسرح بالذات أهم وسائل مقاومتي.».

المسرح ـ الحياة

«دخلتْ المطعم مرافقة خادمة سكرتيرة الممثلة.... وانتبذتْ ركناً خلفياً. هل تتعمد أن تضاعف بسلوكها حجابها الشرعي؟ شعرت بأنها تشاطرني بشكل ما الوحدة والتعاسة. ولا شك أن قاعة المطعم الخالية وعيون الكراسي والطاولات قد ضايقتها. ترى هل لديها ما تفكر فيه سوى الخوف! لولا أني استمتع بمونولوجي الداخلي لحدثتها وحاولت مطامنة خوفها. وسيدتها الآن بعيدة تتصنع وتعرض عدستين خضراوين في وجه مومياثي. وسيدتها هي الآخرى وحيدة مع خوائها تبحث عن نجدة ما في عيون الآخرين. ألا يخطر ببال الخادمة أن تتفحص السيدة ـ الصورة؟ ألا يخطر ببالها أن تحل فيها؟ أن تقتلها؟ صورة تحل في الصورة أو القاتلة والمقتولة خادمة بائسة وقعت في الغواية. هذه هي مسرحية جينية ـ الخادمات»*.

[رسالة]

عندما يلعب الرجال

«حين كتبت هذه المسرحية، كنت أنوي أن تكون واحدة من سلسلة مسرحيات، بعضها قصير، وبعضها طويل، ويجمعها عنوان واحد هو «الألعاب» الذي كان يبلور، بالنسبة لي، فهماً معيناً للمسرح من خلال أساسه الوهمي، كلعبة مطمحها أن تكون نموذجاً أبرع للعبة الحياة، وفي أحسن الحالات أن تندغم بها.

لكن، ونحن في غمار مشاريعنا الشخصية والمبعثرة، هوت على رؤوسنا ضربة حزيران المباغتة، وأصبحت متابعة مشروعنا الشخصي، كما كنا نتصوره من قبل مستحيلة. الطمأنينة اهتزت وكذلك القناعات، ولأننا مطاردون بعرينا، فإن كلّ ما لدينا يصبح جزءاً من شعورنا بالكساح. وكثير من فصول المسرحيات الأخرى التي أكتبها منذ سنتين هي، كسواها، يتضمنها الكساح.

إننا نتمرن لأننا لا نستطيع أن نتوقف. ولكن مما لا شك فيه أن أمامنا فترة غير قصيرة قبل أن نتحرر من بَهْوَرَتنا، ونعرف بيقين أين نضع أقدامنا ».

الكلمة ليست فعلاً؟

«حين عرضت المسرحية (حفلة سمر..) بعد منع طويل، كنت قد تهيآت للخيبة. مع هذا كنت أحس مذاق المرارة يتجدد كل مساء في داخلي. ينتهي تصفيق الختام، ثم يخرج الناس كما يخرجون من أي عرض مسرحي. يتهامسون أو يضحكون أو ينثرون كلمات الاعجاب. ثم ماذا؟ لا شيء آخر. أبداً لا شيء.. لا الصالة انفجرت في مظاهرة ولا هؤلاء الذين يرتقون درجات المسرح ينوون أن يفعلوا شيئاً، إذ يلتقطهم هدوء الليل البارد، حيث تعشش الهزيمة وتتوالد.

الكلمة كلمة. المسرح مسرح. وإن الكلمة ليست فعلاً وإن المسرح ليس بؤرة انتفاضة. كان الاستنتاج مخيباً ومراً. وكان الحلم ينأى منطوياً في سراب أو وهم.»

تفصيل : « ..مطلوب من المتفرج أن يكون واعياً ووقحاً. وبذلك فقط يمكن أن تتساقط كثير من التفاهات والأكاذيب، وأن يصبح المسرح نشاطاً اجتماعياً وثقافياً فعالاً يجمع الخشبة والصالة في علاقة جدلية وثيقة وغنية».

في ذلك الصيف

«أعتقد أن الكتابة في جوهرها فعل يائس. تناءى الحلم وتقشرت الكلمات عارية. إني مكتئب معظم الوقت. أحاور نفسي محاولاً الخروج من نفق اكتئابي معظم الوقت. كل يوم أتمدد بعد الغداء وأغمض عينيَّ مواصلاً مونولوغي الداخلي.

في ذلك الصيف كنت منهكاً ومجروحاً وحانقاً.

في ذلك الصيف كدت أتخذ قراراً حازماً. لم يكن ثمة مخرج إلا أن أكتب يومياً أو أن أتوقف عن الكتابة نهائياً. ثم جاء آب واحتلال الكويت. ومنذ آب وأنا كالمشلول. كان عليَّ أن أواجه لوعة من نوع آخر. وكنت أتيقن يوماً بعد يوم أن تاريخنا سرطان يلتهم شؤوننا الحميمة، يلتهم مسراتنا اليومية وأشواقنا الحية، يصادر لوحاتنا الشخصية، لكي نتفرغ بلياقة لمذاق اللوحة الكبيرة، اللوحة التاريخية المجيدة!

وهكذا غرقت في اكتئابي وإحساسي المضاعف بالشيخوخة. كانت كل كتابة سخيفة بل متعذرة، لأنني كنت في أسوأ حال.

أعتكف في بيتي متزحلقاً على أصوات المذيعين إلى الهاوية التي لا قاع لها.

إني كئيب كالعادة، وأجرجر أمراضي كالعادة، وأقرأ كثيراً كالعادة. وأكتشف أن حياتنا مسروقة بالأكاذيب كالعادة.

ضاع العمر في الأوهام، والمصيبة أن كل الطرق الأخرى لا تقل وهماً عن أوهامنا. إني أتكىء على

الكلمات وأحتاجها لأنني خائف. إذا خدمتني صحتي فسأكتب بعض الأشياء التي قد تكون شخصية.
على كل حال إني أحاول. وهذا العام سأتفرغ للكتابة. «لي».
إن أحاول العمل وأحاول الحياة».

[رسالة]

مختبئة وراء

صوت خارجي : أعود إلى المرات التي التقيته فيها في مهرجانات مسرحية عربية. كان ذلك في نهايات فترة صمته التي امتدت سنوات. أعود إلى الثرثرة والضحكات والمناقشات وحتى كلمات «النميمة».

أشاكسه حول حب الآخرين له، حول «الاجماع العاطفي» المعقود عليه، وأذكره أن كل اجماع مشبوه. ونحاول معاً أن نجد الأسباب الجدية الهزلية لهذا الحب.

أشاكسه حول مزمزته للقهوة «دوبل اكسبرس» في النهار وبلبعته للحبوب المهدئة في الليل.

أشاكسه حول معدته الحساسة «نقّه» المتواصل.

أشاكسه حول مزاجه الدرامي المؤبد.

أشاكسه حول قناع الهدوء واللطف الأزلي.

أشاكسه كما نشاكس مَنْ نحب خائفين عليهم.

هل يمكن لإنسان أن يعيش مع هذه الحساسية الذابحة؟ هل يمكن لإنسان أن يعيش عذابات أمته وجعاً يومياً؟ ليس تعبيري صورة بلاغية، كنت أراها معه بعيني.

مرايا

موت غائب طعمة فرمان:

«كان غائب يعي ازدواجية المنفى. فليس العيش بعيداً عن الوطن هو وحده المنفى، بل إن العيش في وطن يحكمه الاستبداد والطغيان هو أيضاً منفى، ولعله المنفى الأشد قسوة وهولاً».

موت فواز الساجر:

«عما قليل سأعود إلى دمشق، فأجدها أكثر دمامة، وأقل صداقة سأعكف على فجوة الموت التي نفرت في داخلي، وأرفع بأصابع ذاهلة شاهدة أخرى في المقبرة التي تترامى في داخلي.

... والآن كيف أوقف هذا النشيج!».

تعريف الجمال سلبياً

«بشعة هي بيوتنا.

بشعة هذه الأحياء التي ارتجلها الجشع وخواء الروح.
بشعة هذه الألوان الترابية الذابلة.
بشعة وجوه الناس المقهورة، والمهمومة.
بشعة هذه المشية، هذه الطاعة الذليلة، هذه النظرات الخائفة، الذليلة، هذه النظرات الخائفة، الرخيصة.
بشعة هذه الأخلاق السائدة، هذا الابتذال، هذا السخف، هذا الدجل، هذا الإحتيال..».
تفصيل : «إننا محكومون بالأمل.»؟
تفصيل : «إن «الحياة اليومية» حين تغص بالأحداث، والدم، والمفاجآت تمتص الطاقة المسرحية، وتستنفد حاجة الجماعة إلى التمسرح، فاليومي يصبح في هذه الحالة، مسرحاً حيّاً وفاجعاً، يمتد في التاريخ الفعلي للأمة».

مرض الروح

صوت خارجي : كان ذلك في القاهرة أو في تونس؟
لماذا حكيت له عن كتاب عنوانه «مارس» لسويسري اسمه المستعار فريتز زورن كان مصاباً بسرطان الحنجرة؟ لم الورم في الحنجرة تعبير عن «دموع مبلوعة» يقول زورن: «من وجهة نظر طبية خالصة يبدو هذا التشخيص الشعري غير صحيح بالطبع، ولكننا عندما نطبقه على المصاب نجد أنه يقول الحقيقة: كل العذابات المتكومة خلال سنوات ما عادت تترك نفسها تنضغط في داخلي. أعتقد أن السرطان هو مرض الروح. ليس هناك قدر، هناك خطأ» كان زورن يرى الخطأ في تاريخه، في كل ما يحيط به، في تربيته، في طبقته، في جنسيته السويسرية، معتبراً نفسه ممثلاً لانحدار الغرب، مبرمجاً، عبر هذا كله، للإصابة بالسرطان.
كان ذلك في القاهرة أو في تونس؟
حكيت لسعد الله عن زورن وكتابه وكلماته المبلوعة التي انفجرت ورماً في حنجرته. حكيت لسعد ووعدته بإرسال نسخة من الكتاب إليه في دمشق. ولم أفِ بوعدي طبعاً.
«الشمس في دمشق مضجرة كالغيم في باريس وأنا أتعَثر بكآبتي. أغالبها بالسجائر والقهوة والكتابة. معدتي تجيش وأحشائي كالجوارب الوسخة. شربت البارحة وتظاهرت بالفرح. ما الذي ينقصني كي أفرح؟».

[رسالة]

*

صوت خارجي : انسكبت كلماته فضيحة.
تفصيل : « لم يبق شيء. خراب.. خراب شامل لا يترك لنا خياراً إلا الرحيل».

* العوادة : مسرحية لفرقة المسرح الجديد في تونس، للمخرجين فاضل الجزيري وفاضل الجعايبي.

النص والموت

زكريا محمد

هل ثمّ علاقة ما بين النصّ والموت؟
هل ثمّ زواج سرّي ملعون بينهما؟
وكيف يمكن للنصّ أن يتفتح في الموت كما تتفتح زهرة لوتس في المياه؟

تلبستني هذه الأسئلة بعد أن قرأت النصّ القاسي والمكتمل المشغول «رحلة في مجاهل موت عابر» للكاتب المسرحي سعد الله ونّوس، الذي يأخذه سرطان البلعوم إلى هذه الرحلة.

قرأت النصّ وتمزّقتُ بينه وبين الموت؛ موت مكتمل، ونصٌّ مكتمل.

وقد بدا لي، في لحظات أنهما متلازمان، وأنّ النصّ كان بحاجة إلى الموت كي يكتمل.

وإذا كان الأمر كذلك، فإنّ النصّ قد قتل صاحبه، وصارت حياته عوضاً عن حياة الكاتب.

لكنني لم أكن واثقاً من صحة هذا الاستنتاج، ولم أكن راغباً فيه. فهو يعني أنّ:النصّ = الموت، وأنّ الأول كوكب يدور حول الثاني. كما يعني أنّ النصّ المشغول القاسي الذي بين يديّ ليس نتاج الحرب العسيرة التي خاضها سعد الله ونّوس ضد الموت، بل نتاج هذا الموت، بالذات.

واستعرضت في ذهني ما تذكّرته من نصوص الموت في الأدب العربي. تذكّرت مالك بن الريب الذي رثى نفسه على أبواب خراسان. تذكّرت السيّاب الذي غرق في الموت ولم يتمكّن من أن يحدّق فيه، وخلّف لنا، مثلما خلّف مالك، صيحته اليائسة وهو يغرق فيه. تذكّرت نصوص أمل دنقل الشعرية على فراش الموت التي تركّزت في نقطة واحدة: بياض الكفن «كلّ شيء يذكّرني بالكفن». تذكّرت، أيضاً، فصولاً كتبها فوزي كريم في مجلة «نصوص» العراقية متأمّلاً مرضه وهو في المشفى. وهي فصول قويّة، لكنّها كُتبَتْ في وضع مختلف. فلم يكن الموت داهماً عند فوزي كريم، كما هو عند سعد الله. لذا فقد كان قادراً على التأمّل في شجرتي بيته ببغداد باعتبارهما رمزاً لحياته وعالمه كلّه. فهو لم يخسر، بعدُ «وهم الأبديّة». أما سعدالله فقد كتب وتأمّل بعد أن فقد «وهم الأبديّة» تماماً. منتجاً نصّاً عن الموت لا مرثاة. وهنا نقطة فرادته الكبرى.

كيف تمكّن، إذن، أن يفعل ذلك؟ كيف أُتيحَ له وهو المحطَّم أن «يشتغل» بمثل هذه القوّة على

نصّه؟

***

الموت عدوٌ الكلمة. هذا ما يدركه سعد الله وهو على فراش الموت. يقول «لو يستطيع الإنسان أن يحصي عدد الكلمات التي تفقد كثافتها وتغدو لغواً بالنسبة للمحكوم بالإعدام!» ويضيف «حقاً.. كم كلمة يحتاج المحكوم بالإعدام؟» - ص ٨٢ -.

هكذا يتساءل سعد الله ونُوس مدركاً، بعمق، مشكلة العلاقة بين النصّ والموت. إنّه - سعد الله - محكوم بالإعدام، والمحكوم بالإعدام ليس بحاجة إلى الكلمات. إنّه يحتاج إلى الصمت أو إلى الصراخ، الصراخ الحيواني، فقط. ويضيف معمّقاً المسألة، «ليس بوسع المرء أن يفعل أو يستمتع أو يبدع، إلاّ إذا كان وهم خادع بالأبدية يهدهد أعماقه» - ص ٨٣ -.

وقد فقد سعد الله «وهم الأبدية»، وفقدت كلماته كثافتها، ومع ذلك فقد تمكّن من أن «يبدع» نصّاً مشغولاً ومكتملاً تحت وطأة الموت. فكيف فعل ذلك؟ ألأنه تمكّن من أن يعيش في «الآن»؟. عازلاً، بخدعة بسيطة، نفسه عن الشعور بالموت؟. لا لم يكن الأمر كذلك. فهو يقول «ولكن ألم يخطر لي.. أن أعيش في «الآن» فقط؟». غير أنه يجيب غاضباً «ولكن.. اللعنة! من يستطيع أن يخدع نفسه؟». لا مجال هنا للخديعة فسعد الله يدرك أن موته دائم شامل كامل.

مع ذلك فقد تغلّب نصّه على كلّ هذا وخرج قاسياً صلباً لا نقص فيه. لقد انتصر النصُّ على الموت. انتصر على فقدان الكلمات لكثافتها. انتصر على ضياع «وهم الأبديّة». وبذا فقد اكتمل رغم الموت، وتغلّب عليه وتفتّح مثل زهرة لوتس في المياه رغم هذا الموت، وفي تضاد معه وحرب.

***

هذا الاستنتاج فتح لي الباب لكي أدرك الطاقة الجبارة التي ملكها سعد الله. وهي طاقة فريدة، ولا شبيه لها في أدبنا العربي كلّه. فقد تمكّن أن يُخرج من الموت ومن تحت أنقاضه نصّاً لا شبيه له.

وهو نصٌّ لا شبيه له لأنّه وُلد، أيضاً، في لحظة انفجار العلاقة بين «الحق» والإنسان، أو في غياب هذه العلاقة، أصلاً. وقد كانَ من شأن غيابها أن يجعل من مهمة إنجاز النصّ أشدّ رُعباً. فسعد الله أيوبٌ ملحدٌ لا يجد من يحاججه. فقدَ حاجج أيوب يهوه، «أمّا أنا فمن أُحاجج وليس لديَّ إلاّ هذا اليقين البسيط الموحش: من الظلام جئت وإلى الظلام أعود» - ص ١٧٥ -.

وهكذا وُلد نصٌّ أيوب في ظلّ يهوَهْ. ووُلد نصٌّ سعد الله في اليتم الكامل. وَوُلد نصٌّ أيوب تحت وطأة الأمل بَأنّ ثمة ضوء، ولو ضئيل، في نهَاية النفق. أمّا نصٌّ سعد الله فقد وُلد فَي العتمة الكاملة «لم تكن هناك أنفاقٌ في نهايتها تُشَعْشِعُ أضواءٌ سماويّة، ولم تكن هناك مروجٌ خضراء، بل حلكَة وفراغ» - ص٩٥. ٩٦ -.

وهكذا وُلد نصٌّ أيوب في ظل إله ما. أما نصّ سعد الله فوُلد دون ظل. لذا فنصّ أيوب نصّ «أمل» ونصّ سعد الله نصّ «يأس» لا مردّ له.

وهذا ما جعل إنجازه مسألة أشدّ هولاً.

لكن كيف تمكن سعد الله من فعل ذلك؟

***

على فراش المرض والموت في المشفى، وبين الصحو والهلوسة يتذكّر سعد الله بيتاً من ملحمة شعبية، ثم يتذكّر بالتدريج إسم الملحمة. وهي ملحمة تُدعى «محمد الملحم». ومحمد الملحم هو إسم بطلها. وهو الذي يروي أحداثها. لكن الغريب أن الراوي نفسه ميت، وأن جمجمته هي التي تحكي حكايته وترويها.

ومما لا شكّ فيه إنّ استحضار سعد الله لبطل الملحمة، بين الصحو والهلوسة، كان بسبب الشبه بينهما. إنه هو، بشكل ما، محمد الملحم الذي يروي بعد أن مات. لقد مات سعد الله هو الآخر، أيضاً. أو لقد افترض أنه مات وبدأ يكتب. وهذا ما ساعده على أن ينجز هذا النصّ الجميل الغريب، وما ساعده أيضاً على أن يهدأ وتهدأ لهجته العاطفيّة، بحيث تطفو لغته فوق الموت. ولو لم يفعل ذلك لكان نصّه تحوّل إلى مرثاة، كما حصل، في الغالب، في أدبنا العربي.

وأنت تحسّ، بكل قوّة، أن سعد الله كان مصمّماً على أن يبتعد عن العاطفيّة الشديدة، وأن لا يتحوّل نصّه إلى مرثاة. فمن هناك، من المكان الذي حكت فيه جمجمة محمد الملحم حكاية حياتها، حكى هو أيضاً. كان دماغه حياً مثل جمجمة محمد الملحم. كان يعمل، وقد تخلّص بشكل ما من الجسد المحطّم، الذي لم يزل فيه نَفَس الحياة، وارتفع فوقه وكتب.

لأجل هذا بدا نصّه مفتوناً بنفسه عالياً وشفافاً ولا يمتلكه المرض. ولأجل هذا بدت لغته قوية متماسكة لا يعتريها الاضطراب. إنّها لغة، من حيث المستوى، تصل إلى القمّة.

وعليه، يمكن لي أن أقول، إنّ قيمة نصّ «رحلة في مجاهل موت عابر» من كونه نصّاً حدّق في الموت، ومن كونه لغة، أيضاً. أي أن فرادته لا تتعلّق بكونه واحداً من النصوص القليلة التي حدّقت في الموت فقط، وإنّما تتعلّق بأنّه حلّق فوقه بلغة متفوّقة. لقد حدّق، إذن، وحلّق.

***

غير أنّ من الصعب أن يقتنع الإنسان، وأن يُقنع دماغه، أنّه ميّتٌ قبل أن يموت. لذا بحث سعد الله عن ما يقنع دماغه بأن جسده قد مات، منذ زمن، وأنّ عليه - الدماغ - أن يعمل وحده دون أن يدور على فلك الجسد. «كنت أعلم أنني أحمل موتي في داخلي». هكذا يقول سعد الله. فموته قديم يكمن في الأعماق. أمّا الجديد فهو أنّه يبرعم ويتفتّح الآن. وموت سعد الله كذلك موجود في النبوءة حتى قبل ميلاده. هكذا يعلن في «نص ذاكرة النبوءات» الذي يسبق نصّ «رحلة في مجاهل موت عابر». فقد حلم أبوه ذات مرّة أنّه كان يصيد الدرّاج بالباشق «فطارت أمامه دُرّاجة، فأطلق عليها الباشق. قنصها الباشق.. ثم جنح مبتعداً واتجه نحو الشرق حتى اختفى بين كروم الزيتون» ولم يعد. وحين استيقظ الأب قال للأم الحامل «اسمعي يا امرأة.. الله يعطي ويأخذ.. ما في بطنك ميت، إمّا ستلدينه ميتاً، وإما سيموت بعد ولادته بقليل». ويعلّق سعد الله على هذه النبوءة «ما زال أبي حيّاً... وأطباء باريس جهّزوا لي القبر، وجهّزوا لي الكفن. أكان مقرراً أن تتحقّق نبوءة عابرة... بعد نصف قرنٍ من الزمن؟».

لقد كان الموت قبل الميلاد. و«النبوءة العابرة» قرّرت، منذ البدء، «الموت العابر» الذي دخل سعد

الله مجاهله.

لقد لَعِبَ سعد الله لعبَةً صغيرةً مع نفسه ودماغه وجسده لكي يتمكّن من التغلّب على «فقدان الكثافة» وعلى فقدان «وهم الأبديّة» وذلك كي يكتب نصّه القاسي والمشغول. وقد نجحت اللعبة.

* * *

وفي البدء، لم أكن أعرف لمَ سمّى سعد الله نصّه بهذا الاسم «رحلة في مجاهل موت عابر». كنت أظنّ أنّ التوفيق قد خانه. فما معنى «موت عابر» لرجل يقول، بكل وضوح «من الظلام جئت وإلى الظلام أعود»؟ فكلمة «موت عابر» كانت تصلح لموت له ما بعده، كانت تصلح لرجل مثل أيوب، حيث يكون الموت فاصلة بين حياتين، والثانية أوسع من الأولى. لكنني، فيما بعد، أدركت أنه كان يقصد عنوانه، وأنه لم يكن مخطئاً. لقد خوّض في مجاهل الموت.. هذا أمر لا شكّ فيه، لكنه كان موتاً عابراً، حقاً. فقد انتصر عليه سعد الله في جبهتين: جبهة النصّ وجبهة العقل. أمّا النصّ فقد خرج صُلباً حيّاً قويّاً سوف يعيش أكثر مما عاش وسيعيش سعد الله بكثير.

وأما الانتصار على جبهة العقل فقد كان انتصاراً لا يقلّ عظمة وجمالاً عن الانتصار الأول. فقد رفض سعد الله أن يسير في الطريق الذي سار فيه أيوب رحمة بنصّه «نصّنا» ورحمة بعقله «عقلنا».

لقد حاجج أيوبُ يهوه قائلاً «ما الإنسان.. حتى تبتليه كلّ لحظة؟... إلى متى... لا تمهلني ريثما أبلع ريقي؟!» وكان سعد الله لا يستطيع أن يبلع ريقه أيضاً. فقد كان سرطانه في البلعوم، حيث يُبلع الريق، لكنه لم يحاجج «فكرت في حالتي ووددت أن أجد من أحاججه. لا يوجد للأسف إلاّ رجال صغار مثلي، وبعض الذين يحيطون بي. وهؤلاء ما ينفعني أن أحاججهم؟».

سعد الله بلا عزاء. كان بإمكانه أن يبحث عن عزاء. كان بإمكانهَ أن يمشي في الطريق الذي سار فيه أيوب. ولو فعل لتحوّل نصّه إلى محاججة دينية، أو إلى مرثاة، لا إلى تأمُّلٍ عارمٍ بالموت والحياة، والجسد والماضي والوهم والحقيقة. وهو لم يكن يرغب في ذلك. كان يريد نصّاً ذهبيّاً لم يسبقه إليه أحد. كان يريد التحديق في الموت في لحظة نزوله، التحديق فيه رغم الخوف والاضطراب. كان يريد أن يقبض عليه، وأن يستكشفه، وأن يتجوّل في ديناميسه. وقد فعل.

لم يكن يريد طريق أيوب، فهو طريق تعطيل العقل.

فيهوه واصل تأنيب أيوب إلى أن «تضاءل، وتلاشى منكراً مقالته، ونادماً على محاججته». ومقابل ذلك عوضه «أضعاف ما خسره، ولكن بعد أن عطّل عقله، واعتذر عن المحاججة وتحوّل كائناً صغيراً». سعد الله رفض أن «يعطِّل» عقله وأن يتحوّل إلى «كائن صغير». لقد صمّم أن يحافظ على عقله وأن يبقيه شعلة نارٍ وسطَ عواصفَ الموت الرهيبة كي نهتدي بها. لقد رفض أن يتحوّل إلى «كائن صغير». وظلّ يردّد حقيقته البسيطةَ «من الظَلام جئت وإلى الظلام أعود». ومن أجل هذا فقد تحوّل موته إلى «موت عابر». ومن أجل هذا فقد منحنا نصّه الكبير.

موت سعد الله، إذن، هو أول موت ملحد في «الأدب العربي». وهو ملحدٌ بلا ادّعاء ولا تفاخر. ملحدٌ رغم الخوف والاضطراب من الموت. وهنا تكمن أحد جوانب أهميته. لقد كتبت نصوص ملحدة كثيرة، لكن ليس تحت وطأة الموت المباشر. فأغلب الملحدين كانوا يصلون إلى الإيمان وقت الموت، أو

قبله بزمن. والذين لم يصلوا إلى الإيمان، لم يكتبوا نصّاً لكي نقرأه.

* * *

الموت أبو السيرة الذاتية : يستدعيها ويخلقها. فعندما ينحدر العمر ويبدو كما لو أنه ينفد يجلس المرء ويكتب «سيرة حياته». الموت يطوف، لكنه بعيد إلى حدٍّ ما : هنا تولد السيرة الذاتية. سعد الله ونُّوس لم يكن في مثل هذا الموقع فلم يكتب سيرة ذاتية ولم يحاولها. فهدف السيرة تأكيد معنى الحياة التي توشك على الانتهاء. فهي حياة لم تضع هباءً كما يعتقد كاتبها وكما يريد أن يقول. سعد الله لم يكن يبحث عن ما يؤكّد معنى الحياة، والسيرة الذاتية لم تكن هدفه. كان يريد أن يلعب مع الموت. وقد لعب معه وأخرج نصّه.

وكمسرحي، فسعد الله لا يستطيع أن يموت دون مسرح. لذا جاء نصّه مكوّنا من مقاطع يقظة تُقدم الموتَ وتُقدم أثره في جسده، ومقاطع هلوسة ذات طابع درامي. فهو لم يكن يستطيع أن يهلوس إلاّ بالدراما. وهكذا ينتقل بنا نصّه من فصل درامي إلى فصل سردي، في تتابع لا يهدأ. وهو يتساءل أكثر من مرّة، بعد إيراد فصوله الدرامية «هل كنت أهلوس؟» ويكاد المرء أن يشكّ في أنها هلوسة. فهي فصول متقنة ومدهشة. ويبدو أن الهلوسة كانت تمثيلاً لانفصال عقله عن جسده المحطّم. فالعقل في لحظة ما ابتعد وعمل وحده دون الجسد، تماماً مثلما فعلت جمجمة محمد الملحم حين روت وحدها الحكاية كلّها.

وفي هذه الهلوسة اليقظة تحاول إحدى الشخصيات، التي استقدمت من الماضي أن تحثّ سعد الله على أن يكفّ عن يقظته المهلوسة، فهي تقول له «ما زالت تنبعث منكم رائحة الدنيا ونتنها» وتضيف «إسمع إرم هذه الذكريات جانباً، وحاول أن تستقرّ في موتك» فيردّ «لا أستطيع». نعم، إنّه لا يستطيع ذلك. لقد لعب لعبة كبرى كي لا يستقرّ دماغه. لقد تصرّف كما لو أن الموت حاصل وقديم لكي يحرّر عقله، لا لكي يستقرّ هذا العقل في الموت، بل لكي يحلّق فوقه ويتأمّله.

فوق ذلك فدماغه لا يستطيع أن يموت قبل أن يعيد ترتيب هذا الكم من الأشياء الهائلة المتناثرة: التاريخ. لذا فإن «هلوساته» هي في الواقع محاولات لبناء تاريخ ما لعائلته ولشعبه وللإنسانية. فتاريخ عائلته، مثلاً، يبدأ عام ٢٧ ق.م ويصل حتى ٢٦٩٩ بعد الميلاد حيث سيكتمل بعد موته. بل هو يبدأ قبل ذلك من الأم الأولى والأب الأول. فشهوة بناء تاريخ للإنسان تملأ رأسه. إنّه يبنيه بالهلوسة وكأن عليه أن ينجزه قبل أن يموت.

* * *

نصٌّ قاسٍ، نصٌّ مكتملٌ، موتٌ قاسٍ، موتٌ مكتملٌ انتصر على سعد الله وحطّم جسده ويوشك أن يأخذه إلى الموت. لكنه، من ناحية ثانية، موتٌ يفشل في الانتصار على لغة سعد الله وعلى عقله.

---

* النصُّ جاء في كتاب «عن الذاكرة والموت» لسعد الله ونُّوس - دار الأهالي للتوزيع، دمشق، ١٩٩٦. والمادة كتبت قبل أشهر من رحيل سعد الله.

رواية

خبز ميلاوس

سليم بركات

عويلٌ حديديٌ يمزّق الهضبة الصغيرة في الجهة الشمالية الموحشة من منطقة آيوس أندرياس، التي يستطيع الناظر من عندها أن يبصر، غرباً، القبابَ القرميدَ الثلاث لكنيسة آيوس بافلوس. الحفّارةُ الآليةُ، الصفراء، تعضُ بمنكاشها المجوّف قشرة الأرض الصلبة، داخل الخطوط الهندسية المرسومة بالجير الأبيض، ثم تنتزع، نهْشاً، هياكلَ العصور المكدّسة في طبقات التراب، وأشباحَ السنين الراكدة في تلك الرقعة، التي سترتفع في تجاويفها أساساتٌ من الإسمنت، مُلقيةً إلى السنين، كالهبة، ما تنشغل به بعد ركودها بلا تاريخ من الضجيج، أو من السّردِ المُعذّب لجهالات الإنسان القوية.

عواء وعويل ينبثقان من مفاصل الحفّارة الآلية في حركتها الشبيهة بحركة عين العظاية. المنكاشُ الضخم، الذي يتقدّم هيكل الآلة مثل درعٍ، يهوي عنيفاً على السطور الصلدة لأرض الهضبة، وإذ يجرف، بانسحابٍ مدروس، أحشاءَ التراب الملتفة على كمالها العريق، يتناهى قوياً لهاثُ الحصى الأسود والحجر متشبّثيْن، بلا اقتدار، بآخر معقل من معاقل سكينتهما، يائسيْن، محموميْن، مكشوفيّن للسانِ الهواء الهرطوقيّ، في المكمن الدائري المفتوح على الخط الأخضر، الذي يقسم مدينة نيقوسيا شطيرتين من عسلِ الخريف.

اشترينا أرضاً رخيصةً في هذا القاطع المرفوع على عويل الحفّارة الآلية؛ أرضاً مشرفة من النّهد الترابي على عراءٍ راكضٍ، في استواء واضح، شمالاً، حتى سفوح جبل «الأصابع الخمسة»، الموشوم بحجرٍ أبيض على شكل بيرق يتخذه حِرْزاً قبارصةُ البلد الأتراك.

بعضُ النخيل القصير، المستوحش، ينهض في الخلاء الشاسع المحرّم على أيٍّ كان اجتيازه، إلاّ جنود الأمم المتحدة، الساهرين على النجوم الكتيبة في الخط المُستَوْهَم، الذي يقسّم السماءَ ككعكة بحرية فوق مائدة المكان. بعضُ أشجار الميموزا الشعثاء، أيضاً، تبسط جدائلَها المتطايرة على فتوق الأرض، مكسوةً بطحين أصفر يتناثر غيوماً صغيرةً إثر غيومٍ صغيرةٍ كلما مُستِ الريحُ زهرَها الذهبيُ، الملتفَ كُرات مثل عين الباشق. وثمت، أخدودٌ من العراء، قصبُ أخضر، ثريٌ بنقيق ضفادعه، ووراء درع النخيل المتشقق في الخطّ الأخضر، المحرّم عبوره، يمتلئ شتاءً بمياه المطر، ليشتغل الصيفُ عليه، فيما بعد، شُغلَهُ المُخيي، متدبّراً من طينه أرواحاً لها نفْخُ القيظ، تحلُّ في أيّ شكل تشاء : بعوض، وأفاعٍ، وخنازير بريّة آمنة في حماية مواثيق الهدنة منذ الغزو التركي لقبرص قبل ربع قرن إلاّ قليلاً. وهي خنازير شديدة البطر، لها نداءٌ في كل مغيب أشبه بقهقهةٍ جشّاء، تبدأ على وترٍ صوتيٍّ أقرب إلى الشهيق، ثم تنتهي مُمزّقةً نادبة، أو هكذا توهمتُ. غير أن ذلك القصب يزدان شتاءً بقناديل سود، كثيفةٍ، تتحرّك

طائرةٌ رفوفاً، وتحطُّ رفوفاً، عناقيدَ عناقيدَ، حِرْتُ في تحديد صنفها من عالم الطير، حين سكنّا المنزل، ثم فوجئت يوماً، حين عبرتْ ثلاثة أزواجٍ منها حديقة البيت الغربية، مستقرةً على شجرة الصنوبر الضخمة في ساحة بيت جيراننا، أنها زرازير، شقّت حنيني الصلبَ بشفرةٍ من ريشها.

لطالما فتنني طائرُ الزرزور، الأرقطُ، سليلُ الغراب أو من خُلصائه في النوع، وأيقظ فيَّ مديحَ الثلج في عراءات الشمال السوري. بَيْدَ أنني لم أره، من قبل، إلاّ باحثاً عن رزق، أو طائراً، من دون أن يتسنى لي مشاهدة أسرابه آويةً إلى مقيلٍ في المساء. وها هو القصبُ يُريني، للمرة الأولى، كيف يتحول ذلك الطير إلى ثمرٍ أسود، حيٍّ، تميلُ أوراق النبات الطرية وتتدلى تحت ثقل المتزاحمين عليه، مثل عناقيد العنب، وأظنني تمالكت أعماقي كي لا أنجرف إلى تلك الرغبة الفاتنة في عبور الخلاء الوحشيّ؛ هناك، متجهاً إلى دغل القصب، فألمس الورقَ الطويل الذي يرقد عليه الزرزور، وأعاين أعشاشَه إن كانت له أعشاش، وأحادثه أيضاً، فلربّما تذكّرني. غير أن الأمر محفوفٌ بخطرٍ جسيم إذا انتبه أحد من الجنود المتقابلين في متاريسهم المُعْلَنة إلى حماقتي. وهي حماقة تشبه، بالرغم من أنني كتمتها، ما بادرتنا به الهضبةُ الصغيرةُ تحت تحرُّشات منكاش الجرّافة الآلية بأثدائها العشرة، فقد تفتّق بعضُ أضلاعها عن عظامٍ تلو عظام ذُهِل منها السائق، لكنه استمر، بفضول أخرس في كيلِ عناقِ آلته للحُفَرِ، يعتصرُها، ويقشّرُ ظلامَها، ويفتّق مغاليقَ مخيّلاتها المرصودة، حتى اجتمع من تلك العظام هَرَمٌ بعلو ثلاثة أمتارٍ ونصف المتر قرب شجرة الميموزا البرية، على التُّخْمِ الشمالي للبيت، الذي سينهض من طبقة واحدة، على أساساتٍ عاليةٍ تزيده بروزاً في مركز الهضبة، مكشوفاً من ثلاث جهات على يقين الريح.

أبلغ المهندسُ، المشرفُ على سحر البناء وطلّسماته المكتوبة، منذ الأزل القديم، في خيال المكان، جهاتٍ في الدولة بأمر العظام، التي كانت خليطاً واضحاً - يبثُّ الهلع أوّل الأمر - من هياكل آدمية وحيوانية مفتّتة، متداخلة، تتبادل شهوات مكتومةٍ، وصمتاً لَهُ بَلَلُ القهقهة. لكن الدولة لم تكلّف أحداً بالكشف على تواريخها، فظلّت متكوِّمةً هَرَماً هناك، لصق شجرة الميموزا، التي نثرت من زهرها الأصفر سطورَ بَرَكَة الأرض المكشوفة على الترقوات، والجماجم، والسُّلاميات، والرُّضْفات، وعظام السيقان، والأرساغ، والأضلاع، والفقر. ثم وجدت، ذات يوم، أنها تصلح حقلاً لونيّاً، بعدما ألقيتُ عليها بقايا صباغٍ أزرق ظلَّ في السطل البلاستيكي، حين فرغتُ من دهان جدار خارجي في موقد الشواء. فكنتُ كلما أنهيتُ طَلْيَ مساحةٍ ممّا تركها لي الدهانون لا توافق مزاجي - بعد فراغهم النهائي من تلوين البيت ببياضٍ أوْحَدَ وحيدٍ، متدرِّج في هذيانه؛ ونالوا أجورهم، واختفوا في شقوق عقودٍ أخرى مع بيوت أخرى - أدلقُ الثُّفْلَ المتبقي في قاع السطل، بعد مزجه بماءٍ، على جانبٍ من هَرَم العظام، حتى غطيتُه كلّه بدروعٍ اعتباطية من اللون، تنعكس عليها المجادلاتُ الصامتة للعظام ذاتها، وتكاد تُرى - إذا تمعّن الناظر فيها - شكاوى حيوانيةٌ من أن اختلاطها بالآدمي، على النحو ذاك، يُقلقُ سلامَها. وقد التقطتْ «تاسولا» أربعين صورةً لذلك الهَرَم، من كلِّ ثلث زاويةٍ في دائرة المكان، مزمعةً أن تقيم معرضاً له؛ وهيَ أزمعت مراراً - حيثما فرغت من تصوير مرحلة من مراحل بناء البيت، كجزء من «توثيق الشهوة» كما عبَّر المهندس، بفصاحة فيثاغورية، عن عمل تلك المرأة - على إقامة معارض تتزاحم في مُفكِّرتها، من دون أن تدحرج واحداً منها من أعلى سُلَّم أملها إلى يديْ التحقيق، قطُّ.

كانت رغبتي الجليلةُ، المقذوفةُ من أعماقي، بحنانٍ، إلى الكلمات، لـمّا فاتحت زوجتي بالنداء الدفين إلى بناء بيتٍ، أن أحصل على أرض تجاور سياج حلبة سباق الخيل، في منطقة آيوس ديميتوس، غربَ نيقوسيا، حيث مكثنا

إحدى عشرة سنة قرب غابة النيران اللامرئية التي تحمحمُ فيها الجيادُ الراكضةُ، ويرتفع إلى ذُرى شجر الأكاسيا دخانُ لهاثها، مستظلّيْن بصراخ الخناجر الآدمية على المدرَّجات، يلوّح أصحابُها بحظوظهم للرماد الذي يُحْييه عَرَقُ الحيوان بين شوط وآخر. وكان الفاصل بين مسكننا، هناك، وسياج الحلبة ما لا يجاوز مائتي متر، من أرضٍ خلاءٍ اكتأبْنا لـمَّا عرفنا أن مالكها اضطرُ، مرغماً بسبب حاجة ملحة، إلى بيعها بثمن بخس، قبل سنة واحدة من تفكُّرنا في شراء أرض نبني عليها.

يحيط بسياج حلبة السباق الشبكيِّ سورٌ من شجر الأكاسيا، متسامقٌ يحسب الناظر جذوعَهُ يابسةً لولا القمم الخضراء، المنتشرة أفقياً كأرز جبال ترودوس. بل الأرجح أنه شبيه، في مناخ نيقوسيا ذي الهوى الصحراويِّ الدفين، بشجر الباوباب الأفريقي، ويلبس مثله، كلما هبت ريحٌ من الرياح الثلاثين المتعاقبة في اليوم الواحد، براقعَ الغبار واحداً إثر آخر، بتدرُّجٍ في الكثافة، وتزوغ أغصانه المشاكسة، أو تتشاجر بما تدَّخره في أنساغها من حمّى الصيف فتبدو، أبداً، على اضطرابٍ، شعثاءَ. لكن ما من عشٍّ طائرٍ يسقط من علياء ذلك الشجر، الذي هو موئل الغراب، والبوم، واليمام الرماديِّ ذي الأطواق البيضاء على ريش العنق، وقد استدرجتُ الكثيرَ منه، ببذور الحنطة أنثرُ ها تحت شجرة التين، في الحديقة الشرقية لمسكننا القديم، وأتصيَّده، بعد ذلك، ببندقية الضغط الهوائيِّ، من شُبّاك المطبخ. غير أن أعداداً لا تُحصى منه سقط صريعاً، بعد طيرانٍ فجائيٍّ مذعور، وراء سور حلبة السباق. أتتبَّعه بعينيَّ ينطلق باندفاع الألم في كيانه كأنما يعينُه الألمُ نفسُه، بجناحين ناريَّين، على صعود الفراغ إلى حدائق النّور المُعَلَّقة فوق قمم شجر الأكاسيا، من دون أن يخطئ اتجاهه، ولو مرة واحدة، ليسقط، من ثمَّ، بعد ذلك الإندفاعِ المحموم، ككُرةٍ ثقيلة، بشكل عموديٍّ، إذ تنفصل روحُه في مَدْرَج الحدائق الخفية، عالياً، ويهوي الجسدُ إلى أسفلَ بالعطالة التي يشدُّه بها الموتُ إلى سخاء المادة، وأمومة العُنصر الكثيف.

طائرٌ قويٌّ ذلك اليمامُ الرشيقُ، المكتحلُ العينين، ذو الريش الزَّنخ الرائحة، فإن لم تُصبه طلقةٌ بندقية الضغط الهوائيِّ، من عيار ٤ملم، في الرأس، أو في القلب، انتشلَ نَفْسَه من الصَّدمة، بالفجاءة الغريزية التي ينفخُ بها الدمُ في مسالك الجسد، وتجاويفه، فيغدو خفيفاً، مقذوفاً إلى الجاذب العُلويِّ لحجر الهواء، فيطير اليمامُ المطعونُ طيرانَهُ الساخن، الشديد، المتعاقد مع مركز الأرض، وفي سقوطه داخل القاطع المسوَّر، الذي لا أستطيع اجتيازَه لالتقاط قنيصَتي الضائعة، تسقط عليَّ خيبةٌ ممتزجةٌ بإحساسٍ صريحٍ بأنني خُدِعتُ.

لم نعثر على أرض للبيع، بالرغم من كثرة الخلاءات بين البيوت القليلة، المبثوثة بتباعدٍ، من حول سور الحلبة، فوسَّعنا حلقة البحث في شوارع خلفية. كان ما يُعرض علينا من أراضٍ فيها خارج مقدرتنا شراءً. فابتعدنا، مضطرين، حلقةً بعد أخرى، حتى مشارف «الخط الأخضر»، غير المرغوب فيها من شدَّة الوحشة الراسية على أعمدة الهواء المهجور، والهيبة التي ينسجها الخلاءُ العاري للمشهد، من خلف الستارة المُمَزَّقة كُلّياً، حيث يجد المرء نَفْسَه في تماسٍّ بصريٍّ مفتوحٍ، دائم، مع الجندي الذي يراقبكَ من برجه الإسمنتي، في الجهة الأخرى المرفرفة على روح كمال أتاتورك الجالسة في ظلِّ دبابة.

كان امتيازُ الأرض هناك، عدا سعرِها المناسب، إشرافُها على مجمَّعات بيوت المهجَّرين من الغزو التركي، غرباً، وعلى صفَّيْن من بيوت أخرى جنوباً حتى شارع آيوس بافلوس العريق. لقد كانت أرضاً أشبه بصقرٍ ذي جناح واحد، وتستطيع، لو مدَّتْ ذراعَها الخفيَّة، أن تسرِّح شعرَ الضَّباب في حقله المديد على تخوم جبل «الأصابع الخمسة»، المتجرِّد للسانِ الغيب. ولم يمضِ شهران على انتقالها مُلْكاً قانونياً إلى حوزتنا حتى حطَّ عليها الملاكُ

الحديديُّ، الأصفرُ، ذو المنكاش الضخم، والمفاصل المزيّتة، الناطقُ بدمدمات من صرير يرتجف له الخلاءُ، وينكمش السرُّ الذي لم يعد مرفّهاً في بَطرٍ وحدته. ومع انهماك الحفّارة الآلية في تقويض الشهوات الصّلدة للأرض كان يرتفع، بتوافقٍ يواكب ضجيجَها، صوتُ عويلٍ حيوانيٍّ، مذعورٍ متألّم، موحشٍ وكئيب، من جهة دغْل القصب. وقد ازداد ذلك العويل ضراوة في الأيام التي سكبتْ جبّالةُ الإسمنت الضخمةُ أخلاطَها في قوالب الأساسات والأعمدة، من خرطومها المرتجف متعةً من تدفق السائل الكثيف، الذي يتجمّد سريعاً بعد تدفاقه في مشيمة العدم الكبرى، الصّلدة، الحيّة بما تختزنُ من هواءٍ أسيرٍ في خمائرها. ومن ثم اختفى ذلك العويلُ حين اكتمل تشييد البيت غير أنني توهّمت، مرات، بعدما استقرَّ بنا المقامُ في فردوسنا ذي السطح القرميدي، طنيناً ينبعثُ من أساسات البيت، أخالُهُ - إذا وضعتُ أذني على عمودٍ من الأركان - العويلَ ذاته الذي كان يرجُّ دغلَ القصب، خافتاً عميقاً، مطحوناً، ومطوّقاً بإسمنتٍ وظلام.

ما الذي يجعلني حراً أكثر كلما امتلكتُ شيئاً؟ ما اليقينُ الذي يبسط عليَّ شعاعَ الرحمة فأتنفّسه بعظامي، وقلبي، وظلّي، كلّما أضفتُ إلى السّجلِّ الخفيِّ لمقتنيات عمري شيئاً لم يكن مدوّناً فيه؟. الأشكالُ، التي طالما انبثقتْ من أمومة يديَّ القاسيتين، الشهوانيتين، من باطن الحجر إلى ظاهره، كانت، هي، صورةَ هذا اليقين بأنني أضيف، كلَّ مرةٍ، حرِّيةً إلى حرّيتي، ما دمت استجمعُ، بتواصلٍ، قنْيَةً إلى أخرى في مُلكي. لهذا، ربما، صرتُ نحّاتاً. النداءُ الجارفُ إلى تحصيل الأشكال هو نداءُ المُلكيّة. كلُّ شكْلٍ جديدٍ أنجزهُ في الحجر هو درجةٌ أخرى في مراتب حرّيتي. هذا ما أقدرُ عليه، في الأقل، ما دام امتلاكُ المكان، والحضورات، معاً، بات مستحيلاً في القانون الذي يصوغ حدودَ المعقولية في التملُّك، ويلجمُ اندفاعةَ الغريزة التي أظنُّها عقليَ الأولَ.

في القديم العريق كان أسلافي أحراراً بما حازوه من مُلكية لا حدود لها: الأرض، في الاتجاهات كلها. السماء في الاتجاهات كلها. المياه في الاتجاهات كلها. صيدٌ في البرازخ. رحيلٌ بلا انقطاع، أو هيمنةٌ في الاستقرار، حيث يشاؤون، بلا انقطاع. الأرواحُ أكثر اتساعاً في المقاطعات اللامحدودة للمُلكية. وأنا، منذ انقسمت المُلكيةُ إلى مجزوءاتٍ لا تُستَحصَلُ إلاّ تباعاً، ضمن حدود القانون ووصايته، صار في عرفي أن حرِّيةَ الأسلافِ المُفتَقدةَ فيَّ قسراً قد تُستعاد، في المقدور المتاح لإنسانٍ مثلي، باستجماع المُقتنيات، والإضافة إليها، وتغذيتها. وما أسرُّه لنفسي، الآن، سيبدو، في الأرجح، نوعاً من النازع المُستَهجَن لدى ذوي الطويّة الواقعية، وجُباة العَدْل بالتقسيط القانوني. ولربما واجهني امرؤٌ متبصِّرٌ في أمور العوالم الجديدة قائلاً: «كيف لك أن تعادل بين كمٍّ للحرية وكمٍّ للمُلكية، وتُقرنهما في رباطٍ واحد؟»، ولا أظنه إلاّ ناصحاً في مسائل الرغبة وجوازاتها، وعلى قدْرٍ من المنطق أيضاً. لكنني أسيرُ ما يشدُّني إلى ابتكار حرّيتي بإسراف اليقظة التي تعلمني أن الموتَ، نفْسَه، مُلكيّةٌ على مشارف الحضور الأكبر للأكيد العريق. أي: أنني شخصٌ غير مُؤكَّدٍ، حتى إشعارٍ آخر، في سياقِ صيرورتي.

أعرف، مثلاً، أن اليمامَ الرشيقَ، المتجانسَ الكتلة والكثافة، الرقيقَ الصوت، يلهمني، بتحريضٍ غامض، الإقدامَ على القتل؛ يُلهمني قتْلَهُ، ويستدرجني إليه كأنّ خيالَيْنا يتقاطعان في المركز الدافع للغيبوبة، التي ترسم الوقتَ جانبياً بخطوطٍ مُتْقَنة. وأنا لا أريد لخيالي السارح على صفحة العماء الكبيرة أن يتقاطع مع خيال يمامة: العبثُ الأنيقُ لا يتّسع لاثنين؛ الفناءُ الفسطاطُ الصغيرُ لا يتسّع لاثنين؛ العدمُ مضموماً كالقبضة على الفراغ الحيِّ لا يتّسع لاثنين. وكنتُ بدأتُ أدركُ هذا التقاطع اللامرغوب فيه بيني وبين الطيور حين كَمَنْتُ، مرةً، للعصافير، كعادتي، من شبّاك المطبخ، فحطَّ على شجرة الزيتون الشعثاء طيرٌ من فصيل السُّمُن، الذي يسمونه «تْشكْلسْ»

باليونانية، مع تخفيف الشين تخفيفاً كبيراً. ولمّا سدّدت شُعيرة البندقية الصغيرة إليه لم أجده على الغصن الذي حطَّ عليه. تفقّدتُه بعينيَّ حتى عييتُ عن تعيين موقعه على الشجرة. اختفى. سرقتهُ الظلالُ. تركت البندقية على المسطبة الخشبية للمطبخ وخرجت أتفقّده عن قرب. درتُ من حول شجرة الزيتون، وشجرة التين الضخمة، التي تجاورها، وشجرة الأكيدنيا القاسية الورق : لا شيء. بعد أيام جاءَ الطائرُ نفسُه، في الأرجح. وكعادة هذا الصنف، لم يبطئ طيرانه حين اقترب من الشجرة، بل اندفع، خطْفاً، إلى الأغصان الأكثر التفافاً وتشابكاً، واخترقها إلى عتمة ظلالها.

حدّدت الموقعَ بحَصْرٍ دقيقٍ من بصري، وسدّدت إليه البندقية من غير أن أراه، ثم أطلقتُ الرصاصة الصغيرة، الشبيهة بحبّة العدس، فلم يتحرك. طار دُوريّان من شجرة التين. ذُعرتْ يمامةٌ أظنُّها كانت تتأهّب للنزول من سطح المنزل المقابل إلى الحديقة، فابتعدتْ. لقّمتُ البندقية طلقةً جديدةً وسدّدتها إلى أغصان شجرة الزيتون. ما من حركة. إحدى عشرة رصاصةً قُمْعيّة الشكْل اخترقتْ الظلالَ المفتولة بين أغصان الشجرة، ولم يتحرك الطائرُ. خرجتُ أتفقّد الموقعَ بوُصةً بوصة، من الأعلى إلى أسفل، ومن الجنوب إلى الشمال، حيث صفُّ الشجر العريق. درتُ على عقبيَّ عائداً بضع خطوات ثم توقّفت. عراني إحساسٌ لا يُرَدُّ بأن أحداً مّا يراقبني من الخلف. التفتُ إلى شجرة الزيتون، عاينتُ أغصانها أوّلاً، وأنزلتُ بصري من عليائها إلى أسفل ساقها الملتوية الخشنة فجمدتْ عيناي، بصدمةٍ مكتومةٍ، على عينيِّ الطائر : كان يرمقني برأسه الممدود من وراء أسفل الجذع المتصل بالأرض.

أكانَ الطائرُ يبتسم؟ ذلك ما خيِّل إليَّ. أكملتُ عودتي إلى داخل المطبخ، من الباب الخلفي، الذي يفضي إلى شجرتيْ الليمون. دخلت فهرعت إلى البندقية. قلتُ : لن ينجو. واتجهتُ إلى النافذة أسدِّد إليه الفوهة السوداء الباردة. لم أطلق الرصاصة، لأنني انتظرتُ ساعة، وعشرين دقيقة، أن يمدّ عنقه، ثانيةً، من وراء الجذع، فما مدّه. عدتُ فتفقّدته بين الشجرات كلها، في حَنَق جعلني أتوعّده بأكل كبده نيئاً إذا حظيت به، وستكون المرة الأولى، قطْعاً، التي سآكل فيها كبدَ طيرٍ نيئاً. وكان عهدنا بالطعام، من قبل، أننا نأكل كبد الغنم نيئاً، بعد تقشيرهِ من ذلك الغشاء الرقيق، الشفيف، الذي يغلّفُه، وتنظيفه من مسالك الدم. نأكله صباحاً تحت رفيف أجنحةِ البصل والنعناع، مغموساً في الفلفل الأسود، والملح، والسمَّاق، على أن تَصْحَبَ كل لقمة منه قطعة صغيرة من شحم الإلية الأبيضِ الحليبيِّ، ذي المذاق الشبيه بنَصْرٍ غامض، لكنه يدغدغ الرئة. ونرتشف بعد كل لقمة شيئاً من العَرَق المشهود له بتجفيف أحشاء الإنسان فلا يرتوي من شرب الماء. غير أنني منذ دخلت قبرصَ لم أذق كبداً نيئاً، طوال أربع عشرة سنة، خوف أن يكون غيرَ طازج، وذلك من أوّل الصفات التي ينبغي أن تكون فيه، والأفضل الحصول عليه إذْ يعلوه بُخارُ الجوف الدافئ للحيوان المذبوح، قبل أن يبرد. وكبدُ الماعزِ أجودُ وأنقى من كبد الغنم، لأنه يرعى الأكماتِ العالية، والسفوحَ المغسولة من دَنَس الهواء الثقيل، وله حلاوة هي اللوعةُ التي تتراكم دماً، عبر أحقابٍ من صيرورة الحيوان إلى حقيقته الراهنة بين حقائق الوجود النَّزقة.

كبدٌ نيءٌ، وبصل نيءٌ، ونعناع طازج نَيءٌ، ووَقتٌ نيءٌ يُؤكَلُ مملّحاً في مكان مّا سهوتُ عنه حتى صعد مع الحَنَق إلى ذاكرتي. وقد لازمني ذلك الحنقُ أربعة أيام، قبل أن يهبط الطائرُ هبوطَهُ المندفعَ إلى مجرّة الظلِّ بين أغصان شجرة الزيتون، فلم أنظر إلى حيث يتوهّم البصرُ أنه حطّ، بل حدقتُ أسفلَ جذع الشجرة، فإذا هو، باندفاعه ذاك، يخترق كتلة الغصون، في حذقٍ ساحرٍ، وينزل عمودياً إلى الأرض المستورة بالجذع، ثم يمدُّ عنقهُ مستطلعاً مدى انطلاءِ الخدعة على صيّادٍ من صنفٍ منزليٍّ مثلي، يتخذ الشُبّاكَ حيلةً.

صبرتُ عليه وقتاً، وأنا لا أحيد عنه بفوهة البندقية المسدَّدة إلى رأسه. تعب بصري من التركيز بعينٍ واحدة مفتوحة. زَغْلَ، وتشوَّش مرات، حتى منحني الطائرُ البروزَ بنصفه من وراء الجذع، كأنما استولدهُ الحَذَرُ من مشيمة الحَذَر، فضغطتُ على الزناد الرقيق.

علا الطائرُ شبراً عن الأرض، ثم حطَّ، ثم ركض وقد ارتخى جناحُه الأيمنُ وتجرْجَرَ إلى جنبه. أصبتُه في الجناح إذاً من غير مَقْتَلٍ. هرعتُ خارجاً إليه، فانطلق بساقيه الرشيقتين شمالاً، وانسلَّ بغتةً، عبر الثقوب الكبيرة لسياج السُّور الشبكيِّ إلى الحديقة الخلفية للمبنى الصغير ذي الطبقتين شرقاً، حيث يقع مسكنان في طبقته العليا، ودكانٌ كبير في الأسفل يحوي كل شيء، من الصحف، والقرطاسية، والمجلات، إلى ألعاب الأطفال، والمثلجات على أنواعها، وصناديق خشبية ملآى بأكياس الفحم للشِّواء. اندفع الطائرُ، عبر مرآب السيارة، وسط كومٍ من الزجاجات الفارغة، والأخشاب المهشَّمة. التفتتُ عليه من باب المرآب فجاوزني مندفعاً عبر ساقيَّ المنفرجتيْن كأنما يطير، وانعطفَ داخلاً إلى الدكان ذي الاختصاصات المائة.

كنتُ في حمَّى من نقمتي عليه، فلم أجد نفسي إلاّ في الجوف الظليل للدكان، مندفعاً، بدوري، وراء الطائر ذي الإصرار الناريِّ على الإفلات، عبر صفوف من الأرفف الحديدية المنتصبة، متقابلةً، على الأرض الرخام. ذهل كوستاس، صاحب المحلِّ، الذي يتخذ، عادةً، ابتسامةً لا تلائم ملامحه، كأنما يحرِّض الأطفالَ على استنزاف جيوب أهليهم، بمرطباته الجاذبة لأرواح الذباب، ومثلجاته القنَّاصة، ودمى الظلام البلاستيكية، أو المزدوجة اللدائن، التي تتأجَّج أسعارها مضاعفةً بابتسامة الرجل الذي لا يُغْلق محلَّه قط، في أعياد الدولة وأعياد الناس، طوال سبعة أيام من سبعة. وهذا يفيدني، عادةً، في الآحاد التي هي مكرَّسةٌ عندي لتلقين اللَّحْم فنونَ النار متدرِّجةً في اغتلامها، بحسب القِطَع المأخوذة من أجساد الذبائح، أأبقاراً كانت أم أغناماً من ذوات الذيول.

التصقتْ أسناني بعضُها ببعض مخترقةً عظمَ عنقه، من دون فصل الرأس عن الجسد. طعمُ الريش طعمُ الجفاف. طعمُ دمه طعمُ القصدير. جناحُه الآخرُ، السليمُ، يصفع وجهي ثم يرتعش ويخمد. الذهولُ يعصف بكوستاس الكهل. الذهولُ الذي رَجَّ قلبَه حين دخلتُ المحلَّ راكضاً وراء طير لم يترك زاوية إلاّ استنجد بها، ترعرعَ في برهةٍ حتى رجَّ عظامَه أيضاً، وهو يبصرني أرفع الطائر إلى فمي فأهشم عنقه عَضّاً. ولمَّا صرت بإزائه، متجهاً إلى الباب لأخرج، تملَّكني ارتباكٌ مفاجئ من الموقف، فنطقتُ بما عبر خاطري تلك اللحظة المتدلية على عنق الوقت كرأس الطائر ذاته: «أرسل إليَّ أربعة أكياسٍ من الفحم، وعلبة مثلجات منوَّعة»، فردَّ متمتماً: «حسناً»، واستدار ببصره إلى حيث انجرفتْ دفاترُ عن الأرفف، وسقطتْ بضع مبرايات أقلام.

كان كبدُ الطائر في حجم حبة عنب، ذا لون تغلب صفرتُه حمرتَه. مضغتُه، نيئاً، بتمهُّلٍ يليق بالوقت الذي بذلتُه لنَيله؛ بتمهُّلٍ كما يتمهَّل ذلك الفلسطيني، القاطن إحدى الشقتين اللتين تعلوان دكان كوستاس، وهو يذرع سطح المبنى كل عصر، عاقداً يديه وراء ظهره، يحادث زائريه، أبداً، بصوتٍ عالٍ، فيجارونه ماشينَ مثله، عاقديْنَ أيديهم وراء ظهورهم، تحت السَّمت الباذخ لبرج السنبلة؛ وهيئاتهم تلك تثير فضول القبارصة، غير المعتادين أن يروا محاورات غريبة، ذات طنينٍ وجَلْجلة، لها طيرانُ الخفاش البهلوانيُّ، فوق السطح. ولربما استدار ذلك الشاب إلى جهة يبلغُ صوتُه منها شُبَّاك مسكنه، مناديـاً: «تهيَّأن، يا بناتي؛ غداً نخرج إلى بيارات البرتقال»، فيردُّ عليه صوتٌ ذي شعَبٍ ثلاث، هو صَوت صغيراته يصرخن من جوف الإسْمنت، على نحوٍ تهتزُ منه الدفاتر في دكان كوستاس.

لربما أرادته أمُّه، بحلمٍ من حنين الإنسان إلى كمالٍ غامض، أن يصيرَ، يوماً ما، برعاية الأقدار وعنايتها، معلِّماً في مدرسة. ولـمَّا لم يصر معلِّماً، احتفظ لنفسه أن يزرِّر سترته، أبداً، بثلاثة أزرار، من صدره حتى عانته؛ يزرِّرها على جسده، وعلى الريفِ الذي تحت قميصه، وعلى دم العائلة المتوارث في شجرات مرسومة بحبرٍ من نباتِ السَّيْكران.

سيكون ذلك الشابُّ الفلسطيني أول مشهد حيٍّ، وآخر مشهدٍ حيٍّ يستعرضه جيراني القبارصةُ من صفحات الرواقيين، التي قلَّبوها في استذكار دروسهم للإمتحانات في معاهدهم، قبل أن يتخرَّجوا، فلا يفتحوا بعد ذلك كُتُباً، مختزليْنَ أحلامَهم في القراءة إلى صحف يومية، أو بعض مجلات التسلية، بينما يوسِّعون أحلامَهم، ويسرِّحون جهاتها إلى حدودِ آخر نجمٍ في مجرَّة باب السُّهْبِ الأعظم، بشراء أوراق «اللُّوتو» الباذخة في هباتها على أدراج المصادفة، التي قادتني، هي نَفْسُها، عبر رواق الصَّيد الضيق إلى أوقيانوس الحجر، فصرتُ قنَّاصَ الجماد، مع احتفاظي بشهوةٍ دفينةٍ إلى مزاحمة الطير على كينونته الغامضة؛ بشهوةٍ ترقد كديكٍ روميٍّ تحت الضلع السادس من الجهة اليسرى لقفصي الصَّدري، حيث تمتد غلالةٌ من الشحم الرقيق من خاصرتي إلى صفاقيْ، الذي تزيِّنُهُ تسعُ شاماتٍ على هيئة ذيل الكركَنْدِ البحريِّ، سوداءُ صغيرةٌ، هي نثارٌ من معادنِ المجرَّة الأولى التي انفجرت بين يديْ القدَمِ الحالِم.

آخر مرَّة اتخذتُ فيها هيأةَ صيادٍ كانت في السهل الشرقي من نهر «عاكولة»، بأرض سورية. استعرتُ بندقية أبي ودراجة صديقي الأرمني، التي قدتها ثمانية عشر كيلومتراً، بجاذبية من صوت الحَجَل، وفراء الأرنب.

لم أجد حَجَلاً. كان الأمرُ إشاعةً من سائق جرَّارٍ زراعيٍّ، لكنني شممتُ، حقاً، ذلك الثَّمَلَ الذي يتركه الأرنبُ في بُصيلات الثوم البرِّيِّ. فصرت أذرع تلك الأنحاء بدورانٍ دائريٍّ متعرِّج، وأرمي بين حينٍ وآخر حجراً إلى البقع التي يتكاثف فيها النبات، علَّ حيواناً ما ينفر هارباً. غير أنني لم أحظ بشيء من السهل، حتى صرت على مشارف التلِّ الرمليِّ، ذي الأخاديد، الأجرد إلاَّ من عروق نبات السوس الشعثاء متضرِّعةً بتقوُّساتها إلى فَلَك الأنواع الحيَّة. هناك، في غلالةٍ رمادية موَّهت المشهدَ، رأيتُ الأرنبَ المنتظَرَ، سافراً، جاثماً يترقَّب في فضولٍ حيوانيٍّ، فرفعتُ إخمصَ البندقية إلى كتفي، وسدَّدتُ إليه نتوءَ الشُّعَيرة الصغير كنابِ الصِّلِّ، وضغطت الزنادَ سريعاً، بانفعالٍ استجمعَ صوتَ الطلقة في رئتيَّ، فتمدَّدَ الأرنبُ على جنبه، وقد علا في الهواء سطران من الوبر المُنْتَثِرِ كتبهُما الموتُ على لوحِ ناموسه.

لقد مات الأرنب، في الأرجح، قبل أن تمزِّق كراتُ الحديد في طلقة الإثني عشر مليمتراً كبدَهُ وطحاله. استلقى ما أنْ سمعَ الدَّويَّ. ولولا دمُهُ الساخن لحسبْتُهُ دميةً داعبَ العراءُ بها خيالي بعد قيادة دراجة هوائية ثمانية عشر كيلومتراً، من القامشلي إلى نهر السلطعونات الزرقاء.

أرَحْتُ البندقية من مهمتها الجليلة. أنزلتها في هدوء عن كتفي اليمنى، وتقدَّمت في تؤدة لا يستعجلني شيء ما دام الأرنبُ يرقد في شفافةِ كماله كقنيصةٍ مبذولة، منذ الأزل، لرغبة القنَّاص. لكن شخصاً مّا، يحمل بندقية مثلي، انبرى مهرولاً من الجهةَ الخفيَةَ للتلِّ، ثم تلقَّفَ الأرنبَ من الأرض، في سرعة خاطفة، وعاد أدراجه من حيث ظهرَ.

بوغتتُ فتوقفتُ أراقبه أول الأمر. ولـمَّا ولَّى أدركتُ أنه سَطَا على صيدِيَ، فهرَعتُ إليه، خَرجَ الشرُّ برأسه مِنْ جحور الظَّهيرة. قاربتُهُ. صرختُ ملءَ حنجرتي: «هييييه. أنتَ..»، فلم يلتفت. كان يرتدي بنطالاً أسود فضفاضاً،

أغبرَ، وسترةٌ بنيّة مجعّدة، محيطاً رأسَه بعصابة خضراء عريضة، يتدلّى شعرُه من جوانبها ذؤابات من طين في الأرجح. صرختُ من جديد، بكلمات تتوعّدُ النهارَ والليلَ والسماءَ والأرض : «ماذا تظنُّ أنك فاعل؟»، قلتها بالكردية، ثم بالعربية، فلم يلتفت، ماضياً في مشيه الواثق. جُنَّتْ عظامي. وطأتُ الغصنَ الطريَّ للخير فانقصفَ. قدّمَ العبثُ إليَّ آلة قياسِ الضرورات الخفية. وازنتُ بين قلبي وبين البندقية فإذا هما مشيئةٌ واحدة. اندفعتُ مهرولاً حتى صرت على ذراعٍ منه : «سأخلط عظامَ رأسك بعظام رأس الأرنب. أنتَ...»، ودفعتُ بماسورة البندقية أمامي فاستقرّتْ باردةً على قذاله.

توقّف الرجلُ بلا حراك. ظهرُهُ إليَّ. مددتُ يدي اليسرى إلى يده اليسرى أريد استرجاع الأرنب فلم يُفلتْهُ. الزنادُ ينبض مهتاجاً في باطن سبّابتي. نداءٌ يبلّغني من الدم. نداءٌ من الفراغ. الغضب يكسرُ محبَرتَهُ - محبَرَةَ الرماد. عَرَقٌ باردٌ يسيل من زاويتي أنفي على شفتي العليا فأنفخ عليه ليتطاير دافئاً. العراءُ من حولنا مُلْكُ قلبي يرتجُّ باندفاع الدم هاذياً. العراءُ يهذي. يحثُّني أن أضغط على جناح الموت الصامت. لن يسمعَ الطلقة أحدٌ. لن يرانا أحدٌ. أنا في العشرين من عمري، والرجلُ في أربعينه ربما. أمامي أربع وعشرون سنة لأتأمّل فكرتي التي ستفجّر جمجمتَهُ لو أطلقت النار، من تلك البرهة حتى يوم أرانا المهندسُ تخطيطاته الأولية لهيكل البيت الذي بنيناه. بل ربّما كنتُ نسيتُ مشهدَ القتل برمّته، أو لازمني كحكمةٍ تنضج سنةً بعد أخرى، فاستعيدها نيئةً كلّما غضبتُ، وأتبّلها، وآكلها ملفوفةً بورق النعناع. غير أن الرجل استدار بغتةً، وسدّد فوّهة البندقية، بيده اليمنى، إلى ما تحت سرّتي، صامتاً، ينظر في عينيَّ بتحدٍّ ثقيلٍ خانق.

كانت عيناه ضيقتين، أو ممحوّتين لولا شقّان غامضان بين أجفانه المُنْطَبِقة. عينان لا تُقرآن، لذلك، تحديداً، بدتا حازمتين مُتَحَدِّيتين، قد تسبقان عينيَّ إلى تنفيذ تهديدهما العاصف.

تأرجحَ الأرنبُ القتيل في يده اليسرى حين استدار إليَّ، تأرجح ظلُّه على الأرض. لم أرَ ذلك بعينيَّ اللتين جَمَدتا على وجه الرجل، بل عَبَرتْ صورةُ الظلِّ خيالي المُهْرَق على سطور الأشكال.

هو يعرقُ أيضاً. خيوطٌ رقيقة من ماء قلبه تنحدرُ إلى لحيته الرمادية غير الحليقة. إنه يعرف انجذابي إلى قوسِ قُزَحِ الغواية، وإغراء الطلقة التي اسمع كرات الحديد تتضاحك في غلافها الورقيِّ السميك.

فوّهةُ بندقيتي تتّجه إلى فمه، بعدما استدار إليَّ، قلبي يواجه قلبَهُ: «هذا الأرنب لي»، قلتُ معتصراً الهواءَ في رئتيَّ علّه يريحُ الموقفَ من نَزَق الموقف، لكنَّ صمته بقي أصمَّ على حِاله. «أتفهَمُ ما أقول؟» صرختُ به، وأسمعتُه صريفَ أسناني: «أأنت أبكم؟»، فضغط بفوّهة بندقيته على مثانتيَ، فإذا بي أضغط، بدوري، على شفتيه المضمومتين بفوّهة بندقيتي.

مَنْ سيحرِّر الزنادَ، أوّلاً، من طمأنينَة الحديد فيه؟. طيورٌ من فصيل الزّاغ تعبر السماءَ المشدودة كجلْد فكِّ الحمار. نعيقُها دفوفٌ من فوق. هزءٌ موحِشٌ من فوق. النهارُ يتقوّس تحت ثقل المُمْكن، وهو شبيهٌ بنهارٍ تقوّسَ، بدوره، بعد أربع وعشرين سنة، تحت ثقل الإثارة التي عصفت بروحي، وروح امرأتي، حين أفرد المهندس تخطيطاته الزرقاء على المنضدة، مثبّتاً حوافها بكراتٍ من الزجاج: «سيكون السقف عالياً فوق صالة الجلوس؛ أعلى من سقف أية غرفة أخرى. سأجعل البيت يبدو، من الخارج، على هيئة كنيسة ذات قباب متفاوتة العلوّ. لا أقصد أن يكون مثل كنيسةٍ تماماً. الكنيسةُ بطالة كونيّة»، فلا نتأمل كلماته البعيدة :«سيِّد فاسوس، لا نريد كنيسةً، أو غيرها، بل نريد أن يبدو بيتنا بيتاً »، فيوافق بيديه ورأسه، كعادته حين نتمنى عليه تصحيح شيء: «كما

تريدان»، ويلتفت إلى مرافقته الدائمة :«تاسولاً سترتّب فراغات جميلة بكاميرتها. أنسيت تصوير شيء مّا؟»، فتهزُّ الفتاة النحيلةُ ذؤابتها المتدلية على جانبٍ من وجهها الرقيق: «صورتُ حتى الطيور. أعرف طُرُقَ طيرانها فوق أرض المكان».

أضع إصبعي على امتدادٍ جانبيٍّ من التخطيطات هو الحديقةُ الغربيةُ المُفترضة :«سيد فاسوس، كيف ستمهِّد الأرضَ، هنا، لحجارتي؟ أريد بوّابة ثانية في السياج تقدر شاحنة أن تنقل إليَّ حجارةً للنحت. تعرفُ ..»، فيقاطعني :

« سأجعل الأرضَ، هنا، مساطبَ منحدرةً بعضها فوق بعض. سأجعل الفراغ عَبْدَكَ. كل سنتيمتر من المساحة سيكون رهنَ إشارتك. سأستنزف الهواءَ نَفْسَه. سأفرِّغه، وأجوِّفه لتستخدمه جيوباً لآلاتك»، ويؤكد بعينيه الصغيرتين العالقتين بحاجبيه الرماديين : «هنا سيكون مستودعُ حجارتك. وهنا المَشْغَلُ، يمتد من هذه الناحية إلى تلك. سأجعله من الخشب بسقفٍ قرميد. لا تهتمَّ. ينبغي أن يكون الحجرُ سعيداً في خلاء حديقة منزلك الجديد»، ويمسد على شاربيه الشائكين الخشنين تحت أنفه النافر من وجهه النحيل: «ألن تَهَبني تمثالاً؟ تمثالاً صغيراً ولو بحجم زجاجة جعة؟».

كرَّر على سمعي، في زياراته الخاطفة مع خرائطه، بتلميحٍ من غير تصريح، حُبَّه الجارفَ للفن التشكيلي: يقتني لوحات لمغمورين وأنصاف مغمورين، فيما تدور عيناه، في حديقة بيتنا المُستأجَر، على المنحوتات المظَلَّلة بشبَاكٍ كثيفة النسيج، وهو يلمسها بحرص فائض، ويقرأها، ويفترض لها قرائن في التاريخ من غير اتهامٍ بالاستنساخ : «إنها مرتعدة تماثيلك هذه. ذلك ما أحسه، أيضاً، في منحوتات الأزتيك»، لكنني أتجاهل الوقوف عند رغبته النافرة من تحت جلده في استملاك واحدة. لقد سلّمته أمر ترتيب بيتٍ على الورق هو ما نظنُّه، أنا وامرأتي، عبوراً - إذا تحقّق - إلى أُنسٍ فلكيٍّ يعفينا من وحشة الإقامة المؤقتة في الوقت وفي المكان: أن يكون لك بيتٌ يعني أن ترتِّب الزمنَ نَفْسَه كأثاثٍ في فراغه المُستمْلَك بحرِّية حبِّك فيه، وغضبك فيه، ويأسكَ فيه، وجنوحك فيه، وتفصيل موتكَ على مقاس ذكرياتكَ فيه، وتدنيسه، وتطهيره، واتخاذه قريناً لجوارحك، كلُّ غرفةٍ جارحةٌ، وكل باب عصبٌ ووريد، وكلُّ نافذة فكرة، وكل ضوء خفاءً بحكمة تقسيمك الظلالَ على مراتب حركة أهل بيتك ين الأثاث وبين الأصوات فيه، كأنكم تسيرون على سطورٍ مُغَلَّقة، مكتوبةٍ بحبرٍ مُطْلَقِ السَّراح، طاهرٍ لن تمسَّهُ الكلماتُ بفضيحتها.

منذ رأيتُ فاسوس المهندسَ، أوَّل مرة، بتهذيبه الذي لا يليق بمتخرِّج من جامعةٍ أمريكية في علوم ضَبْطِ الفراغاتِ وترويضها بحبرٍ أزرق يتحوّل - فيما بعد - إلى إسمنتٍ، ودهانٍ، ومَرْمَرٍ، وخشب، وسبائكَ آجُرٍّ، وزجاجٍ، وصفيحٍ رقيق؛ منذ رأيته في بيتنا وقد اصطحبه جارنا ياكوفو، لم تَرُقْ لي روحُه الهادئة حتى النعاس. ملامحه توحي بخضوعٍ مّا، والخضوعُ حالٌ أتوجّس منها النفاقَ والغَدْرَ. لكنني إذا حاسبتُ نفسي على ريبتي فيه، بعونِ العقل، خامرني شعور أنني مُغالٍ، ضعيف الفراسة، لأنَّ الرجلَ المشتغلَ سنين عديدة على توثيق الجدران التي بناها، في مفكرته، شخص حُرٌّ، في بلدٍ لإنسانه حظٌّ من الحصانة، فلماذا توهّمتُ فيه رُتْبَةً من الخضوع؟. إنه طويل القامة. غير بدين. في السابعة والأربعين. متزوج. له أطفال ذكور، وشقة في عمارة بناها بنفسه، وعيَّن لها مراصدَ على الجهات كي لا تسهوَ عن ترديد اسمه كعضوٍ في مَجْمَع المروِّضين - صيارفة الخطوط في نَكَبات البياض على الورق. وثبَّتَ أكياساً بلاستيكية سوداء قرب شبابيكه العالية، من الخارج، على أشكال فزّاعات تردُّ الحمامَ عن ترتيب أعشاشٍ تحت زوايا السقوف. أكياس مضحكة. أكياسُ نُفاياتٍ ضلّت الطريقَ إلى وظيفتها. وقد

ألححنا عليه، بعد ذلك اللقاء بسنة وبضعة أشهر، أن يسدَّ ثغرةً في السقف الخشبي لبيتنا الذي أنجزه، تخلَّعتْ عارضةٌ فيه من الخارج فاتخذتْهُ العصافيرُ وكراً، فوعدنا بذلك تسعاً وعشرين مرَّة. وأنا لم أقدر على سَدِّها بسبب علوِّ السقف علواً يحوجه سُلَّمٌ من سلالم الإطفائيين. وها نسمع، كل مغيب، خشخشة مخالب الطيور، وصدى زقزقاتها في أعلى الجدار من صالة الجلوس، بين الحائط والخشب.

لستُ أدري. ربما خضوعُه هو خوفُه من أن يفقد زبوناً في اللقاء الأول به، وهو لقاءٌ فخٌّ عادة، يستوجب منه الموافقة على كل طلب صغيرٍ وكبيرٍ، معقولٍ أو مبالغٍ فيه، ولو فاجأتَهُ أنك تريد قصراً بمبلغ لا يبني بيتاً ذا غرفتين فسيوافقك من فوره، مضيفاً إلى خيالكَ مبالغات قصرتَ عنها : «سنبني فوق القصر منارةً تدور على عتلاتٍ خفيةٍ ثمانين درجةً مع القوس التائه لحركة الشمس، من بوّابة بحر أنطاكية إلى بوّابة بحر كورتيز».

ذلك هو خضوعُه، تحديداً: الإسرافُ في إرضائك. وكانت الضربةُ الكبيرة التي سدَّدها إلى يقيني ويقين امرأتي، بعد دخولنا معه متاهات حبره، أنه ادّعى نفادَ ما خصَّصناه للبناء قبل أن يكتمل، فدفعنا إلى اقتراض مالٍ كثير ذهبَ أدراج فواتيره غيرِ الموثَّقة. وكان كلَّما حدَّثناه في شأنٍ ناقص في الفراغ الملجوم بالإسمنت والخشب بكى الرجل الطويل فأبكى قرميدَ السقف. ولطالما جادل أحدُنا الآخر، أنا وامرأتي، في جدوى الاستمرار معه، من غير ايجاد بديل: كنا غريبين عليهما أن يثقا، بتدبيرٍ تلقائيٍّ، أو بترويضٍ للقلق، في أحد مّا، وقد جاء به جارنا ياكوڤو الشيخ، ذو الوسواس من أن يدنِّس عابرون في الشارع رصيفَ بيته الجديد، فيحرسُهُ كلَّما عاد من وظيفته في وزارة الزراعة، محمَّلاً صندوق سيارته شتلاتٍ يسرفُ في شرح خواصها، وقلقها، ومخاطباتها النباتية. وقد أهدانا، فيما بعد، ستَّ عشرة شتلةً من نباته المتمكّن من أسرار الهواء، كلُّ شتلة لا تزيد على إصبع طولاً، تُكلِّفنا من الماء الثمين، العزيز في هذه الجزيرة، مقاديرَ صاخبةً من أجل أن تتطاول الشتلاتُ شبرين في الفراغ المتذرِّع بحماقة جَمالها.

أظنني – على نحوٍ ينبغي شرحُه لنفسي طويلاً، والتدرُّب على قبوله – قبلتُ أن نعهد بالمهمة إلى السيد فاسوس كي أختبر مقدار الخسارة المعلومة سَلفاً؛ مقدارَ الخسارة التي يستطيع واحدنا ترتيبَها، وتنميقَها، وحَبْكَها، واستطلاعَها من عشرين جهة، ثم يوافق نَفْسَه على أنها من صنعه، وابتكاره، وحريٌّ به أن يحبَّها كمن أنجبَ طفلةً مطحونة العقل والجسد من صُلْبه. وكان بعضُ قبولي توكيلَ فاسوس إصغائي إلى ياكوڤو الشيخ متحدِّثاً، منذ قطنَ شارعَ بيتنا القديم، عن «الثقل»، و«الجاذبية»، و«الصوت» كعوامل خاصة، يمكن اختبارُها بالتجاريب، في ترويض النبات : «إذا لم تروِّض النباتَ انقلبَ عليك»، قالها مرَّة، فأيقنتُ أنه من الخاصَّة الناطقين بالحكم المُهَشَّمة، التي هي أحوالٌ من نَقْل الناسِ المأثورات، بعضهم عن بعضٍ، وقد داخَلها تحريفٌ كبير فصارتْ، بمقامِ ذلك التحريف، وأثَره، ذاتَ خاصيةٍ في الكلام لها جاذبيةٌ من لَعبِ العقل وصفاقاته المُستَحبَّة لدى المفتونين بغرائب التوريات، ولـمَّا جاءنا ياكوڤو بالمهندس فاسوس أخذتُ الأمرَ على نسبةٍ من حكْمةٍ مُهَشَّمةٍ، فيما تفحَّصته امرأتي، سنثيا، من رأسه إلى حذائه، ومن حركاته إلى كلماته، وقلَّبته كفرُّوج السفُّود على لهب عقلها، فقدَّرتْ أنه يليق بالمهمة ما دام يُصغي إلى إضافاتها على شروحه. ويقيني أنْ لولاها، بدُرْبَة المتابعة الرهيفة في طبعها، لكان بنى لنا بُرْجاً، لا بيتاً، كأبراج الكنائس، ملاطُهُ الطينُ والقشُّ، بلا طلاءٍ بانحيازه إلى الطبيعة كما يدَّعي؛ بالطبيعة الخارجة توّاً من كلفة الكينونة الذائقة ككبد أمِّه أندرولا نصفِ الضلعاء. وقد رأيناها مرة تُكنِّس شرفة مسكنِها الأرضي القديم.

سنثيا، التي حطَّمتُ في لقائي الأول بها بابَ مطبخ البيت، هي مَنْ سيتقدَّم خطوطَ فاسوس الزرقاء كدليل إلى كمين الشُّكل وصورته - صورةِ منزلٍ ذي خمس درجات تعلو به عن مستوى الهضبة الصغيرة فيبدو كبرجٍ، حقاً. عيناها الخضراوان ابتَكَرتا لي عزلةً فيهما هي الحرية. أنا مقيم فيهما. مُنتشر منهما بنظرتها إلى ما تحبُّ. تميلُ إلى القصَر والاكتناز. عجولةُ الحركة كي لا يفوتها ما لن يفوتها. إغريقيةُ الوجه كوصفٍ في كتاب، أضعتُ مفتاحَ البيت في أول جلوس معها إلى طاولةٍ في مطعم. وإذ افترقنا، بعد منتصف الليل، وعدتُ إلى المسكن الذي سيجمعنا زوجيْن فيما بعد، لم أجد المفتاحَ. التففتُ من جهة الحديقة الخلفية قوسياً على باب المطبخ، ذي النصف الخشبي والنصف الشبكيِّ المسدود بالزجاج. قلت سأخلع بعض الشُّبك، وأمدُّ يدي من خلاله فأدير فيه المفتاح الداخلي.

كانت ثمت بلطةٌ بدائية تحت شجرات الزيتون، ذات مقبض حديدي. ضربت بها ضربات خفيفة، في ذلك الليل الصامت الساكن من شباط الجائع، على الشُّبك الرقيق فما انخلعَ أو تمزّق. أثقَلْتُ الضرباتِ أكثر، من غير صخبٍ كبير حتى لا يفيق أحد، فما طاوعني المعدنُ. سدَّدتُ شفرةَ البلطة أقوى على الشُّبك، ثم أمعنت هَوْياً متلاحقاً عليه وقد استبدَّ بي غضب من شأن ذلك المعدن، الذي طنطنتُه هشاً. وتماديتُ، غير عابئ ولو استيقظت جزرُ الإغريق الطافيةُ على المياه الغريقة، فصرتُ أضرب إطارَ الباب أيضاً علَّني أخلعه جميعاً، فلم أحظ بمرادٍ. فنظرتُ من حولي أرى إنْ أضاءت نافذةٌ مّا، أو أطلَّ جارٌ قريب أو بعيد من شرفة بيته يستطلع جلبتي العارمة، فما ألفيتُ الظلامَ من حولي إلاّ أكثر سخاءً بسكونه. صوتٌ رقيق لامسني هابطاً كقطرة ماء، من أعلى، حيث يقع بيتُ مالك مسكني. تطلعتُ فرأيت قدمين، غارقتين في خفَّين شتويين من فراء صناعيٍّ أصفر، تشقان الظلام الشاحبَ، نازلتين السُّلَّمَ الحديديَّ اللّولبيَّ المتصل بجانب المطبخ. أعرف الخفين ولونهما، كانا محطَّ مزاحنا منذ ارتدتهما زوجة جاري:

«أهذا أنت؟» سألتْني من غير استياء.

- ومن يكون إلاّي؟ ضاع مفتاحي.

«عندي مفتاحٌ إضافيٌّ»، وصعدتْ محلِّقة في هدوءِ صوتها لتأتيني به.

في اليوم التالي قضيتُ نصف النهار محاولاً إصلاح ما تشقق في عارضة الباب، وتلوين الثلوم القوية، بالرغم من إلحاح جاري أن يتولى هو الأمر، مهوِّناً عليَّ استيائي ممّا فعلتُ: «في الأقلِّ لم تضرب البابَ بواحدة من تلك»، وأشار مبتسماً إلى بضعة أحجار مركومة قرب السياج الشرقي، وجاري كان يُعينني أحياناً، بفضولٍ قويٍّ فيه، على امتحان الآتي في التشكيل الأوليِّ للحجارة، قبل تدبير التفاصيل فيها، فهو يريد أن يضيف إلى خبراته الناقصة في صنع نعال الأحذية، ودهان الجدران، والحديد، والخشب، ولحام المعادن، وتصليح المذياع، وتمديد أسلاك الكهرباء، وتشذيب الشجر، وتطعيمها، ورشِّ الأدوية عليها، وتفكيك سيارته، ودراجته النارية الصغيرة المتهرِّئة من قدَمها، - يريد اختبار صواب الرّاصد فيه من أنَّ لكلِّ جسمٍ في الكون إشارةُ استغاثة. هكذا علَّمه عَمَلُهُ موظَفاً، منذ ست وعشرين سنة، في «وكالَة الاتصالات البحرية»، يُصغي إلى موجاتٍ كهربيةٍ تبثُّها البواخرُ والسُّفنُ، من سراديب المياه وحدائقها المرصوفة بالزبد العَطِش. «إنه راصد الإستغاثات»: على هذا النحو يوجزُ وصفَ وظيفته، التي هي أوسعُ بكثير من ذلك، لكنه يضفي عليها هيبة الهول الذي يهدهدْ البحرَ النائم على فخذه اليسرى. وقد سألته مرّةً إن كان أرشدَ سفناً إلى طُرُقِ الجحيم، فأصغى نيكوس إلى سؤالي بجدية: «طرق

الجحيم؟» سألني مستفسراً، فأوضحتُ له: «أتسببْتَ في إغراق سفنٍ، مثلاً؟»، وكان يأخذ فراشاً معه إلى مناوباته الليلية في الرَّصد فينام؛ فردَّ جاداً، غير منتبه إلى المزاح في كلامي: «لا . لم أتسبب، بعد، في إغراق سفن. أنا أوجِّهها جيداً»، فأدهشني تأكيده على «توجيهها»، فيما كل سفن البحار المرئية والخفية توجهها بوصلاتٌ، واسطرلابات متخمةٌ بأرواح الكومبيوتر.

أمر واحد، فحسب، يحتفظ نيكوس به سراً في مطاوي سطور علومه الأخرى، الظاهرة المُعْلَنة، الكاملة بعافية نُقصانها. أمر واحد: ينتخبُ رؤساءَ بلده، ونوّاب مجلس البلد، في صمت مطبق. لا يصرِّح بأي ميل سياسي. ولطالما حاولت استفزازه فلم أفلح: «ممَّ تخاف، نيكوس؟ البلد ديمقراطيٌ. لن يحاسبك أحد. أولادك موظفون. التقاعدُ قادمٌ إليك بأكياس من المال. نيكوس ..نيكوس»، فيهز رأسه: «هذا تقليدٌ عائليٌ». لكنه تقليد تيقَّنتُ أنه، على كثرة احتكاكي بأقربائه، حُكْر عليه فحسب، ويجاريه أناسٌ آخرون من موظفي الدولة تحديداً، ربما بإخلاصٍ لانتمائهم إلى بحر الشرق الأبيض، الأكثر قرباً من مسكن الصباح ذي الشعوب المفطومة على الصمت دَفْعاً لنوائب البطش.

إحدى عشرة سنة ظللتُ جارَ نيكوس. جئته في الثانية والثلاثين من عمري، وغادرته في الثالثة والأربعين، من غير أن أبتعد أكثر من تسعة شوارع يلزم اجتيازُها ثماني دقائق مشياً للوصول من بيته إلى بيتنا، الذي لم يمض على سكنانا إياه، أنا وسنثيا وطفلي رانو، أربعة أشهر حتى تفتَّقَ الغيبُ علينا عن حصارٍ غريب أغلق الطرقَ في مداخل ومخارج منطقة آيوس أندرياس. ولأنه كان حصاراً لا يشبه حصاراً آخر سمعتُ به، أو قرأتُ عنه، فقد أسميته «حصارَ بَنْكراتوس»، تيمُّناً باسم أرشمندريت شاب لُفِّقتْ ضده تُهَمٌ باللواط، والنزول إلى قاع المدينة ليلاً بثياب مدنيةٍ، يصاحب أكراداً من حزب العمال الكردستاني. أدلى بشهادات من هذه رعاعٌ حانات عادوا فاعترفوا بقبض أموال على ذلك، بعدما أخذت الكنيسةُ أقوالهم الأولى على محمل وقائعَ موثقة نال بها الأرشمندريت ذو العينين المذهولتين تجميداً لمهماته في دير بلدته، ونفياً مخفّفاً من غير أن يتنازل البطريركُ الارثوذكسي، عدو الصحافيين، خريستو سوموس، الذي ترجم كاتبو المقالات الغاضبة اسمه بتفكُّهٍ عليه: «الفم الذهبي»، وهو معنى لَقَبِه حرفياً، مُذْ جعلته المساءلاتُ في أمر الأرشمندريت المحبوب - الذي اشتعلتْ مظاهراتُ هي الأولى في تاريخ البطريركية القبرصية، التي ستهتز أسوارُها الحديد من صَدْمها، وتمتلئ ساحتُها بالعلب الصفيح والزجاجات الفارغة - غاضباً صارخاً منتهراً مقاطعاً، يدفع آلات التسجيل الممتدة إليه براحة يده منحّياً، ويتذرْذَرُ لعابُه على زجاج آلات التصوير.

تسعة أشهر، فحسب، قضيتُها في عمارة رديئة الخدمات، حين وصلتُ قبرص، باحثاً في تلك الأثناء عن بيت ذي فناءٍ واسع أركن فيه إلى حجارتي، فعثرت، أخيراً، على بيت نيكوس ذي الطبقتين، فأجَّرني الأرضيَّ منهما. وكان من حسن حظي أن فترة الأشهر الأولى، الممزَّقة كخدمات العمارة الرديئة، صُرِفتْ على تخطيطاتٍ داخل مكتب فارهٍ استقدمني صاحبه، كغيري من نحاتين، للعمل على تزيين جانبيِّ الطريق، من المستديرة الواقعة في غرب نيقوسيا حتى مطارها المُغْلق منذ الغزو التركي. بالطبع لم أفهم أنا، ولم يفهم الآخرون، جدوى تزيين طريقٍ مقفر إلى مطارٍ مهجورٍ استُعيضَ عنه بمطار اتسع، يوماً بعد يوم، في المدينة الساحلية لارنكا: قاعته الوحيدة، حين دخلته أول مرة، تشعَّبت إلى سبع قاعات. ردهاته تمدَّدت، وزوِّد بعقلٍ من المكيفات، وأضلاع متقابلة من معابر الحقائب، وتوزيعِ أصحاب بطاقاتِ السفر على مقاعد الطائرات. وُلدَتِ المنصَّاتُ الخشبيةُ منصَّاتٍ أخرى من

حجومها، صفوفاً صفوفاً، يجلس خلفها علماء متخصصون في استقصاء الأخطاء، يدققون في جوازات سفر تدلُّ جهاتُ وصولها على مراتبِ حامليها، بتقسيمٍ ضروريٍّ للجهات الخطرة، والأقلِّ خطراً، والأمينة، وبتوزيعِ دول الشرق، تحديداً، على لوائح الريبة الضرورية. فالتجاوزات لا تأتي إلاّ من هناك، والخروج على القانون لا يأتي إلاّ من هناك، والمذعورون لا يأتون إلاّ من هناك، والتائهون لا يأتون إلاّ من هناك: إنها مداراتُ تحايُلِ الإنسانِ على الإنسان، وعلى نفسه في التيه الموهوبِ بسخاءٍ للشرق كَمَنْبَتٍ للعقل، وابتكارِ الحِيَلِ للعقل.

موحشٌ طريقُ مطارِ العاصمة القديمِ المهجورِ، بالرغم من وقوعه على تخومها القريبة جداً من دائرتها الصغيرة، حتى ليخالُ للمرء أن الهواء المندفع من عبور الطائرات، إقلاعاً وهبوطاً، سيهزُّ أوراقَ أكثر الشجرات قصراً في الشارع الرئيس لنيقوسيا، وسيستطيع ركابُها تبادل التحيات، من نوافذهم، مع أصحاب الدكاكين في سوقها القديمة. مراكز جنود يونانيين إلى الشمال. جنود الأمم المتحدة على محيط المطار غرباً. اتفاقات لها سيقانُ جرادٍ لم تثبتْ في دفاتر المقترحين إن يعيدوا تشغيل هذا المرفق الجويّ، وتكون العائداتُ مناصفةً بين القبارصة اليونانيين والقبارصة الأتراك. مبنى جاثمٌ كصقر على بَيْضٍ باردٍ. فما الذي يريد أندروكلي مانوس أن يبرهن لنفسه بمشروعه الغريب، الذي نال عليه ترخيصاً، وثناءً من الدولة، بعدما ساندت الصحافةُ حجَّته في أنه يزمع إبقاءَ المطار حياً في حراسة الحجر كأملٍ لا يكتمل تاريخٌ إلاّ به: «ما قبرصُ من غير أفروديت ذات الهَنِ الصلب، المنتفخ في قبضة الرخام؟ ما قبرص من غير الفسيفساء النارية ينهض في مشهدها باخوس ذو الإحليل الشبيه بإحليل الماعز في جبال پافوس؟». هذا ما كرّره أندروكلي على مسامع المُنصتين إلى رياحِ السياحة، وأشرعةِ أقدارها.

صديقي ميران اسمعيل، الذي تعرَّفت إليه عبر ابن خالته، في زيارة له من بلدة «رأس العين» إلى مدينة القامشلي، هو الذي كتب إليَّ، من قبرص عن العَرْض المُعْلَن عنه في صحف البلد، وفيه دعوة إلى النحاتين، قبارصةً أقحاحاً ويونانيين أقحاحاً، أن يقدّموا صوراً لمنحوتاتهم كي يتم اختيار عددٍ يجري تلزيمهم إنجازَ نُصُبٍ لطريق المطار. وهو لم يخبرني أن العَرْض مقتصر على البلدَيْن الناطقيْن بحروف تتساقط من شباك كليمنسترا – قاتلة الرجال في الحمّامات. وكنتُ أريتُه ، قبل سنين نسيتُ عددَها من بلوغ رسالته الثامنة عشرة إليَّ، حجارةً في فناء بيتنا، في القامشلي، نهشتُها نَهْشاً بعدّة بدائية هي إزميلان، ومطرقةٌ، ومبردٌ صدئ. لشحذ السكاكين، ومثقابُ خشبٍ، وليفٌ معدني لتنظيف أواني النحاس، فاستحسَنَها. وقد أرسلت إليه، فيما بعد، أي قبل رسالته الخاصة بالعَرْض القبرصيّ، صوراً لمنحوتات جديدة، خرجتْ أكملَ من بين يديَّ، بنعمةِ منشارٍ كهربيٍّ، ومبردٍ كهربيٍّ، ومثقاب كهربيٍّ، وإزميل كهربيٍّ على درجات من لُطفٍ غامر.

فوجئت بطلبه مني أن أشترك في العَرْض المُعلَن. أرسلت إليه أربع صور لمنحوتات جديدة، وقصاصتين من صحيفة محلية فيهما مقالتان تمتدحان معرضي الشخصي الأول، مزينتين برسمين لي ظهرا معتميْن قليلاً. بعد شهر وأربعة أيام وصلتني برقية بالانكليزية إلى باب بيتنا : «تعال عاجلاً. هاتفني على الرقم التالي ... لأعرفَ موعدَ وصولك إلى مطار لارنكا» الخ، بتوقيع ميران اسمعيل، وقد حزمتُ نَفْسي وبعض امتعتي معاً، يسبقني قلبي إلى فرصته الذهبية في خندق البحر، الذي تتحصَّن فيه جزيرة قبرص المنكوبة.

وصلتُ مطار لارنكا من دمشق. جاوزتُ حاجزَ المدقِّقين في أخطاء العالم وهم جلوس وراء مناضد يختفون فيها بحثاً – عبر شاشات صغيرة، ومفاتيح يطرقون عليها بأناملهم فتتراصف الحروفُ المضيئةُ، والأرقامُ، بتدبيرٍ سرّيٍّ – عن خُدعةٍ تلقي إليهم بشخصٍ خارجٍ على القانون، ليتلقّفوه مبتسمينَ. توجهتُ بحقيبة واحدة أحملها على كتفي

إلى باب الخروج، عبر حاجزين من سياجٍ حديدٍ واطئٍ يصطف على جانبيه أناس ينتظرون قادمين مثلي في شغف كثير، أو قليل، أو من دونه قط، لكنهم مضطرون أن ينتظروا، توقعتُ صوتاً ما يهتف باسمي من هنا، أو هناك. توقعتُ أن يطرق ميرانْ بأنامله على كتفي مباغتاً. صرت خارج الممرّ المرسوم بالسياجين المتوازيين. سائقو سيارات الأجرة يومئون إن كنتُ أريد مَنْ يُقلّني إلى جهةٍ مّا. دقائقُ الساعة لها رنينُ حديدٍ. دقائق مثقوبة. دقائق نازفة. أظنُّ البشرية، جمعاء، كانت تحدّقُ فيَّ باستخفاف. أربع ساعات، وثماني عشرة دقيقة، نزفتُ فيها من خلاياي ما يشبه التراب، وهو إحساسٌ انتابني من قبل حين سدّدت فوّهة بندقيتي إلى الرجل الذي سَطَا أرنبٍ قتلته في بريّة «عاكولة». جفافٌ يعرقُ كالجلد. يئستُ من حضور ميرانْ، فأزمعتُ أن أذهب إليه في تلك الظهيرة الربيعية. حشرت نفسي، مع ركاب آخرين، في سيارة أجرة انتقتْ ركاباً لا يحملون حقائب كبيرة. كانت الحقول الصفراء، المحمولة على ذهبِ الأقحوان، على جانبي الطريق، مثل ذكرى شاحبة ترسَّبت من كابوس قديم. خطوطُ شقائقِ النعمان، وبِرَكُهُ الصغيرة، أخاديدُ وحُفَرٌ حمر. الجمال ينسحلُ وينسلخ دائرياً، على جانبي السيارة في انسيابها عبر الفراغ الخشن. طلبتُ من السائق، بالانكليزية، أن يحط بي في ساحة المدينة. نزلتُ من السيارة بعد دفع مبلغ يصدمُ شخصاً تنكمش عملةُ بلده، بعد تحويلها إلى عُملة أشدّ إتقاناً في صناعة ورقها، إلى حشائش خفيفة، جئتُ حاملاً دولارات قليلة تقلّصت، بدورها، في ظل الليرة القبرصية. بحثتُ في جيبي عن لجدةٍ. أخرجتُ رقم هاتف ميران، واتجهتُ إلى كشك للجرائد والتبغ. سألتُ صاحبَهُ عن هاتفٍ وتكاليف مكالماته، فصرف لي نقديَ الورقيَّ إلى نقدٍ معدنيٍّ، بطيبةٍ، ودلّني على مقصورة هاتف لصق حائط حجريٍّ. في دمشق، قبل مجيئي إلى قبرص بساعات، حاولت تصريف عشر ليرات سورية إلى قطعٍ أصغر. انتقلتُ من دكان إلى دكان، ومن مطعم إلى حلاق، ومن بائع كنافة إلى بائع ألبسة، ومن بائع كتب على الرصيف إلى نادلٍ في مقهى، فما حظيتُ بمن يفرّج عني حاجتي إلى فكّة. شتمتُ كلَّ عنصر في الطبيعة من غيظي، ولم أوفّر نفْسي أيضاً. تطلعتُ من حولي فأبصرتُ بائع مخلّلات تراصَفَتْ أوعيتُهُ الملأى بخضار مملّحة شتّى من داخل محلّه حتى منتصف الرصيف خارجاً. بضعة أشخاص يبتاعون ذلك المهيّجَ للشهية، المحْرِق للأحشاء. اتجهت إلى البائع الكهل البدين. سألته فكّة قطعتي الورقية، الموشومة بالرقم المنبثق من العدم ونقيضه المشرف على العدم: «١٠». تناولها الرجل خَطْفاً، وسط مشاغله، وناولني ما أردتُ، فعددتُها، ثم التفتُّ إليه: «أخطأت يا عمّ. أعطيتني فكّة عشر ليرات»، فاستغرب، ونظر إلى نقودٍ مجتمعة في يده: «أعطيتني عشراً يا آدمي»، قلتُ: «لا. كانت الورقةُ خمسين ليرة». نظر من علياء كرشه إلى جيوب مئزره الأبيض، وعاد فحدّق فيَّ: «أعطيتني عشراً. أتحاول أن تخدعني؟». زمجرتُ. وضعتُ حقيبتي على الأرض وواجهته بصرخة مبتلّةٍ بزبد قلبي: «أتظنني نصّاباً يا ابن الحمار؟»، ودفعته في صدره براحتي فاختل جسده، وتهاوى جالساً على أوعيةٍ صغيرة من مخلّل أحمر، وإذ همَّ أن ينهض تهاوت تلك الأوعية من مسطبتها على الرخام الأبلق فكأنما انفجرت قِرَبُ نبيذٍ، فهرع إلينا أشخاص حجزوا بيننا، وحملني اثنان حَمْلاً إلى باب المحلّ يهدّآن خاطري، لكنني توعدتُ أنني سأحول مخللاته إلى ممسحة لأحذية العابرين إذا لم يُعِدْ إليَّ بقية الفكّة، وقد وصلتني، فعلاً، عبر أيدي الذين يحجزون بيني وبين صاحب المحلّ، أربعون ليرة أخرى، محمولةً على عويل الرجل البدين متهدّجِ الصوت: «كانت عشر ليرات. أقسم بحليب أمي. سرقتَني هذا».

تقدّمت إلى مقصورة الهاتف الزجاجية في جانب من ساحة اليفتيريا، التي ستتغير ملامحها سبع مرات في ثلاث عشرة سنة. أسقطتُ قطعةً نقديةً في أحشاء الآلة، فارتفعت زفرةٌ من أعماق الأسلاك خرجت من ثقوب

السمّاعة : إنها إشارة الملاك المقيم في سرداب الكلمات المنطوقة. جاءني صوتٌ أنثويّ : «نعم». طنين اللغة الانكليزية أربكني لثانيتين. قلتُ باللغة ذاتها المتنبّئة لفجرها البارد : «أميران في البيت؟»، فانفجر جليدٌ في أحشائي قبل أن يتمكن الحرفان الأخيران في سؤالي من عبور الظلام المعدنيّ في لفائف الأسلاك الحية إلى مكلّمتي. صَرَخَتْ : «إذهبْ إلى الجحيم»، فنزلتُ، من فوري، تسعين ألف فرسخ إلى منازل الزمهرير السبعة، تحت الفَلَك الثالث في سطور اللّوح المحوّة.

أقْفل الخطُّ والسماعةُ لا تزال على أذني. اختفى المكان. عيناي غارتا في محجريهما. نزفت رئتاي أنفاساً ليست لي، خشوعٌ غامض، فراغٌ هيولي. استعدتُ نفسي من الريح المُنْتَدَبة في عظامي. أعدتُ السماعة مرتجفَ اليد إلى مشنقتها القوسيّة، ثم خرجتُ من المقصورة أدفع حقيبتي على الأرض ذات المربعات الإسمنتية بقدمي اليسرى. وقفتُ على بُعْد شبرين من المستطيل الزجاجي مُضيِّعاً يقيني بالأشكال في غمام الحضورات. تقرّيتُ جيبي. أخرجتُ ورقةً ملوّنة كان أرسلها إليَّ ميران مع مكتوبه، يوم سألني صوراً لمنحوتاتي وأسباب ذلك: «أندروكلي مانوس». حروف زرقاء، تحتها حروف حمراء. تصاميمُ أشكالٍ متداخلة على طول حاشية الورقة. الهندسةُ وقلبُها. الفنُّ ودساكرُهُ الخفية. في الأسفل عنوانٌ طويلٌ ورقمُ هاتف. عدتُ إلى مستطيل الآلة التي ينعسُ في شفافتها الزجاجية ملاكُ الكلمات المستيقظة، منذ إشارات الوجود الأولى، في جماد الفلز الذي روّضتهُ العلومُ فصارَ أسلاكاً من معدن مغلفةً بلباسٍ لدنٍ رقيقٍ مطّاط. رفعتُ السمّاعة المُخَمَّشة بمخالب أنفاسٍ مدى عقد ونصف عقدٍ من السنين. وأظنني لو هززتُها تقاطعَ فيها لهاثٌ من كلِّ صنف، وتسرّب همْسٌ من ثقوبها غطّى الساحة القديمة قدَمَ المدينة. أدرتُ قرصَ الأرقام المُنَزّلة على لوح العلوم بتدبيرٍ من أسرار الظلّ. تدافعت الأرقامُ الكُلّيّة، وتخاصمتْ، وتصالحتْ، ونزا المفردُ على المزدوج، وانتهكَ الرقمُ المُعْدَم حصانة المُغْتَنى، وتواطأ الصّفرُ المُطلَقُ في جرْمه الحنيف، ذو العزلة المُتعيّنة عدَماً أليفاً، على الأرقام المتعيّنة عدداً. بلغَ المستورُ مرادَه، وانخلَقَ الصوتُ فلامَسَ سمعي أنثوياً بنطقٍ إغريقي. سارعتُ أسأل المتكلّمة من وراءِ المجهول الآخر، بالانكليزية: «هل أستطيع محادثة السيد مانوس؟»، فردّت بالانكليزية : «انتظرْ من فضلك».

«اندروكلي يتكلم» قال صوتٌ أجش، بالانكليزية.

«سيِّد مانوس أنا بنْ مُلأ، الذي سيعمل ضمن فريقِ مشروعك»، وصمتُ برهةً باختفاء أية نأمة تدلُّ على أنه ما زال ممسكاً بسمّاعة الهاتف. برهةٌ منحنية ترتُقُ الصمتَ. تنحنح اندروكلي. استعادَ صوتَهُ على الأرجح. تكلّم باليونانية فلم أفهم. قلت له إنني لا أعرف اليونانية. صمتَ من جديد. كان يراجع شيئاً مّا غاب عن باله. عاد يحادثني بالانكليزية:

– أأنت يونانيٌّ لا يعرف اليونانية؟

تلعثمتُ. كان كلامه أشبه بمزاحٍ. ابتسمتُ ابتسامةً لا صنف لها، لن يراها أندروكلي قط :

– أنا سوري، سوري فقط. وللإطالة، إذا كان ذلك مفيداً، أنا سوري كردي.

صمتَ أندروكلي للمرة الثالثة. خشيتُ أن ينتهي مفعول قطعتي النقدية في الآلة، فأسقطتُ في أحشائها قطعةً أخرى نزلت، بتأنٍّ، إلى رئة المعجزة. تنفّست الأسلاكُ. تنفّس اندروكلي: «أتعرفُ شوارع المدينة؟»، سألني، فأجبته: «لا. هذه أول زيارة لي إلى بلدكم»، فاستفاض في الشرح طالباً أن لا أبرح مكاني، كي يأتي من يُقِلّني من الموضع الذي أنا فيه، بعد سؤالي عن هيئتي، وما يتصل بالهيئة سُحنةً وثياباً، فما برحتْ دقائقُ أربعٌ ينقضُ

واحدتُها الأخرى على ميناء الساعة حتى لوَّح لي شخص من شباك سيارته، الواقفة في الجهة المقابلة لموقعي، فحملت حقيبتي الصغيرة وهرولت إليه عبر الشارع العريض. ولم أصعد السيارة إلاّ بضع دقائق حتى نزلت منها، لقرب مكتب اندروكلي من الساحة. صعدنا طبقتين من عمارة عريضة بثلاث طبقات، نديَّة المنظر بأنفاس شجر الزنزلخت والورد المتسلق على أقواسٍ حديد، خشب «الپاركيه» الصقيل يغطي أرضَ المكتب وردهته الطويلة، أربع مقصورات تتقابل على جانبي الردهة، لها جدران خشبية واطئة يرى من فوقها الجالسُ على منضدته زميلَهُ في المقصورة المقابلة له. ارتفعتْ رؤوسٌ قليلة عن أوراقها تستطلعني. رؤوسٌ أخرى ظلّتْ منشغلة عني بأوراقها. قادني الشاب الصامت، الذي لا يعرف حرفاً بالانكليزية، من غير توقُّف عند السكرتيرة الفضولية العينين، إلى باب مغلق في آخر الردهة. طرقه مرةً واحدة ودلفَ بي إلى فراغه العابق برائحة مقاعده الجلدية. أودعني بين يدي اندروكلي، وانصرف.

«إجلس» أشار الرجلُ الأصلعُ الضخمُ إلى مقعد أمام منضدته المستطيلة، بعد ترحيب فيه ودٌّ مشوبٌ بدهشٍ خفيف:

– لستَ يونانياً، إذاً.

ابتسمتُ وهززتُ رأسي نفْياً.

أخرج أندروكلي من تحت رقعة جلدية ذات نقشٍ، فوق منضدته، ملفاً صغيراً. فتحه : «بنْ مُلاَّ»، لفظَ اسمي غريباً بالطريقة التي أرادني ميران اسمعيل أن أكتبه بها. فقد حذفت ألف «ابن»، وأل التعريف في «مُلاَّ» بحكمة لم يشرحها لي صديقي، الذي لم أره قط طوال سنين بقائي في هذه الجزيرة، ولم أسمع خبراً في أحواله.

«أأستطيع أن أناديك بنْ فقط؟» سألني أندروكلي بملامح سمحة لا تُخفى وسامتُها. فأجبتُه : «بالطبع. بالطبع»، وأنا غير مكترثٍ بانقلاب لفظة «ابن» المصقولة بالبنوة إلى «بنْ» المتحدِّرة من مقاطعة ويلز البريطانية، وأبقيت بصري عليه فابتسم : «أتشرب قهوة؟» قال، فأومأت برأسي من فوق كلماتي : «أي شيء. أشربُ أيَّ شيء»، فطلب قهوة، واسترسلَ : «ميران اسمعيل أوهمني أنك يوناني الأصل»، ورفع كتفه : «لا أدري. ربما كان في الأمر سوء فهم. لقد طلبت نحاتين يونانيين».

احرقت القهوةُ لساني إذ تجرَّعتُ، من الصدمة الباردة، رشفةً زائدةً عن مقدار ما أرتشفُ، عادةً، من السائل الساخن. أعدتُ الفنجان الأبيضَ إلى صحنه، وهززتُ رأسي أطرد ذبابة الكمين الذي أحسستُ نَفْسي تنحدرُ بكماءَ إليه، لماذا فعلت بي هذا يا ميران؟.

جاءني صوت أندروكلي من فراغٍ موحش:

– أعجبني كبشُك في الصورة. تمنيت لو رأيتُ المنحوتة بعينيَّ.

وافقتُه برأسي مجاملةً، خائرَ العقل، زاهداً في المحاورة بالرغم من إطرائه. شعوري كان أنه يواسيني ربما. قال شيئاً آخر. لم أصغِ إليه. شرَدَ قلبي من فداحة الحيلة. لستُ يونانياً. ما الذي دفع ميران إلى اختلاق حكاية كهذه يسوقني بها، بنقودي المنكمشة على قيمتها، إلى ساحةٍ فارغةٍ في عاصمة هذا البلد، ما أن أطأها حتى أفكِّر بالرجوع مهمومَ العظام؟. قال أندروكلي شيئاً آخر. تطلعتُ إليه بوجهي الثقيل المسكوب في قناعٍ من الرصاص الخفيِّ. تناثرتْ حروفُ كلماته. لم تصل إليَّ. سألتُه: «كيف الوصول إلى سيارة أجرة تُقلُّني إلى مطار لارنكا؟».

اعتدل أندروكلي في جلسته. مسَّ براحته قمة رأسه الخالية من الشعر: «ألم تصل اليوم؟».

- نعم.

« ألديك حجز للعودة؟ » سألني متفحِّصاً.

- لا . سأحجز للعودة في المطار.

«لا أفهم لماذا تريد العودة على هذا النحو؟ لم تصل إلى نيقوسيا بعد»، قالها في مرحٍ يحاول تبديد الثقل الذي لمسَهُ في كلماتي.

نهضتُ منكسراً. ابتسمتُ ابتسامةً منكسرةً: «لستُ يونانياً كما ترى»، قلتُ وأنا مزمع، حقاً، على مغادرة المكتب إلى مصير السفر ودسائسه البلهاء، فنهض أندروكلي مستغرباً : «لا أرى أنك لا تشبه يونانياً يا بنْ. ألم يعجبك شكلي؟ ».

باغتني بسؤاله . قلتُ : «شكلك رائع يا سيد مانوس. لكن...»، فقاطعني: «لكنْ ماذا؟. ألم تأتِ للعمل معي؟ ».

صَرَّ قلبي صريراً ناعماً : «نعم، نعم بالتأكيد. إنما..».

«سأتدبَّر لك مكاناً للإقامة فوراً» قال، فارتخى جسدي. جلستُ على المقعد الجلديِّ متحرِّراً من الرصاص الذي سُكب في قالب روحي قبل قليل. صورةُ الكبش المتلوِّي في ألمٍ خلبتْ عينيْ أندروكلي وقلبَهُ. سألني مراراً، فيما بعد، إن كنتُ استعرتُ ملامحَ وجه الكبش ذي الصرخة المكتومة من أسدٍ أو وَشَقٍ، فكرَّرت له أنني إن كنتُ استعرتُه، عن غير قصد، فليس إلاَّ ملامح وجه جارتنا الأشورية، المصابة بالسلِّ: متطاولٌ، محدَّبُ الأنف، مفتوحُ الفم على أنينٍ تدرَّبتِ الحنجرةُ عليه، بوجودِ نوبةِ ألم أو من دونها . عمودُ الكبش الفقريُّ مهشمٌ من منتصفه. نصفه الأسفل مقعيٌّ على قائمتيه الخلفيتين، ونصفه الأعلى في الهواء، مرتدٌّ إلى الخلف كأنما سينقصم فيسقط أعلاهُ إلى الوراء. إليته الضخمةُ هي قاعدةُ هيكله الحجري. عيناه جاحظتان. شفتاه مفترتان عن أسنانِ فكَّيْه. العليا منهما ملتوية تلمس أنفهُ من فداحة أعماقه المُصدَّعة بالألم. قرنٌ مكسورٌ من أعلى قاعدته بقليل، والقرنُ الآخر مفرط في تدويره الحلزوني إلى أمام. لبدتُهُ كثيفةٌ على الصدر، فيما تدلَّى جزءٌ منها منسلخاً عن جلده، قرب الكتف اليسرى.

«أريد هذا الكبش ضخماً» قال أندروكلي. «ضخماً كعمارة من طبقتين تراه الطائراتُ في هبوطها». وهي، قطْعاً، طائراتُ يقينه لا أكثر، لأن المطار سيظل مهجوراً، مهشَّمَ الزجاج والمعدن من قذائف قديمة، مدوَّناً في سجلات الوسطاء الدوليين كبندٍ من بنود الحلِّ النهائي لمأساة هذه الجزيرة المستعصية. وبالطبع سيكون كبشي المنقصم الظهر جاثماً، في ضخامةٍ منحوتةٍ من ثَمَلِ أندروكلي، على طريق مهجورٍ يتجه إلى بناء ضخم مهجورٍ تسكن حنينَه كراتُ الحديد المجنَّحة. وسيكون إلى جوار كبشي، من جهتيْ دائرة ألمه الحجريِّ، نُصُبُ أخرى تُحاكي كينوناتٍ مارقةً، فتعيد - أحياناً - إلى الطريق المهجور، بالعبث الصقيل الذي دهنَتْهُ بزيت سكينتها ، سيَّاحاً راجليْنَ، ومراهقين يحفرون على الجوائم الثقيلة تلكَ أسماء درَّاجاتهم النارية، وصديقاتهم، وشتائمَ تنقذف منها طحالات الخنازير إلى قبعة أتاتورك الأوروبية.

لم أكن يونانياً وسط خيام الناطقين باليونانية، في فريق الإنشاء المُعتم للشُّكل المضيء. لكنني سأتزوج، في سنتي الخامسة من الطواف بالأسرار المغتلية في الحجر الإغريقي، فتاةً يونانية الأب فلسطينية الأم، وسيحمل طفلي جنسية أمِّه، تاركاً لها غَلَبة الجهة المحمولة على درعٍ أكثر صلابة، لأقيم معهما في فجواتِ النقوش الرحيمة

على فضّة المشهد الحيّ، راوياً لهما كيف حاولتُ خلع النافذة في باب المطبخ، في أوّل موعد إلى عشاء عاطفيٍّ أظنني أكلتُ عقلي فيه مع شريحة لحم البقر نصف الناضجة.

قضيتُ خمسة أيام في فندقٍ ضيق الحجرات، رخيصٍ، نزلاؤه يختبئون بعضُهم من بعض، ويتحاشون أن يلتقوا في بهوه ذي المقعد الوحيد البائس. ثم انتقلتُ إلى عمارة بعدة طبقات، يقطن أغلبَ شققها طلبةٌ بالجملة. خمسة أو ستة معاً، بلا مواعيد للنوم أو الاستيقاظ. يعملون، ربما، إضافةً إلى دراستهم، ليلاً ونهاراً. غرباء مثلي. أُهيلُ عليهم، كلَّ فجرٍ، صرخاتي، بالعربية، والانكليزية، والكردية، من نافذة غرفة النوم، موقظاً شجرَ الصنوبر العريق، والمساكنَ ذات الأثداء القرميد. فيردُّ بعضهم معتذراً عن جلبته، من النوافذ أيضاً، وتسود السكينةُ بعضَهم الآخر، ثم لا تلبث وشيعة الشيطان أن تنفلت من قضيبها الأسطواني، فتتداخل اللغاتُ المهرولة على جنبات العمارة، وتتشابك أذيالُ ثياب ملائكة الجهات، من أعالي الهند حتى البحر الأحمر.

كان لا بد من بيت يتّسع لي وللأشكال المُغمى عليها، والمتنبّهة إلى حيَلِ الصيرورة داخل الحجر. فعثرتُ، أخيراً، على مسكنٍ قرب حلبة سباق الخيل، ذي فناء جانبي تحتويه أشجارُ زيتون، وشجرة تينٍ واحدة، وسور من الجيرانيوم الدمث، والعُلّيق غير الشوكي. جلبتُ حجارةً كلسية، وبدأتُ تمارين صاخبةً على الحياة الصامتة، في أشغال تخصُّ نداءات قلبي، أما عملي الذي بدأ، تحديداً، في أيام انتقالي إلى مسكني هذا، فكان يجري في قبّةٍ من الشُّبك الأخضر الكثيف، على طريق المطار المفتوح في اتجاه أبديَّته، برعاية أندروكلي وآلاته المدرَّبة على مخاطبات المنطق، أمينةً للتخطيطات التي تَعَاقبَ على حبرها ربيعٌ كالجثة محمولٌ على ذراعي الصيف، وصيفٌ كمشي الحمار في القيظ تتطاير من برْذَعَته المهترئة خيوطُ الصوف، وخريفٌ مقضومٌ من جهاته كلِّها لا يشبه إلاّ نفسَه، جافٌّ غباريٌّ. فما أن رَكَل الشتاءُ بابَ الجزيرةِ الخفيَّ حتى دخل كلُّ واحد من النحاتين بتصاميمه إلى قبّته، - وقد تجاورت القبابُ وتقابلت أثداءً في جسد التنين الشفيف، - وطفقَ يستنهضُ من الكُتل الحجرية أجزاءً مبتورة يجمعها، فيما بعد، بالعتلات الحديدية والرّافعات، لتستويَ هياكلَ ماردةً في فسطاط الهواء، قانعةً في ظاهرها بالتعيين الذي أوجدها في حالٍ من أحوال ممكناتها. وقد جاهدتُ، حقاً، أن أجعل لكبشيَ الحجريِّ، الذي يستعير ألَمه من نوباتِ سعال جارتي الأشورية في مدينتي، سماتٍ أكثر حَنَقاً، بالرغم من أن موقف الألم يمحو، لشدته، أيَّ انفعال آخر، ولو هامشيٍّ، في كتلة الوجه المصعوق. ربما كلماتُ أندروكلي، في محاورةِ لقائنا الأول، هي التي مهّدت لي عبوراً أكثر جرأةً، من نموذج كبشيَ السابقِ إلى تنفيذ نسخته العملاقة، بإضافاتٍ ينبغي أن يحسبها الناظرون المدقّقون إشراقاً هو الشكل الخفيُّ، الضامنُ بخفائه لحرية الحجر المرئيِّ : «هذه فلسفتي، أندروكلي»، قلتُ لنفسي مبتسماً. وأنا، قطعاً، لم يخطر لي، من قبل، أن تكون قدرةُ المرء على الزعم بُمكْناته على هذه الدرجة من السهولة. فلطالما سمعت أن لكل شخص فلسفة، حتى لو كانت مجرَّد سلوكٍ في بازارِ الخضروات، أو مساومةٍ في دكانِ عطّار. لكنني لم آخذ هكذا فلسفة على محمل اعتبار، إلاّ مانحاً من الفكر إلى تصنيف الوجود بحزمٍ في المصطلح القنّاص، أو رتَّبَ الماهيات بترويضها في سياقٍ لغويٍ لا يتوسّلُ اليأسَ أو الأمل، كأنما تُملي الضرورةُ على نفسها مناجاة القوة، حيث القوة هي إرثُ النَّفْع.

سألني أندروكلي باختصارٍ مُرْبك: «ما فلسفتكم، أنتم الأكراد؟».

انفرجت شفتاي عن صمتٍ متلصِّص. ماذا يعني أندروكلي بهذا الإطلاق الضخم لصيغة الجمع في بضع كلمات. «أنتم» و«فلسفة» لفظتان لهما ضراوة العبث، ألقاهما عليَّ الرجل بتلقائية بسيطة. هززتُ رأسيَ نفْياً : «ليس

للأكراد فلسفة».

«لا تقلْ لي ذلك» قال أندروكلي، وقدّم إليّ لفافة تبغٍ، مضيفاً: «ستكونون أول شعب ليس لديه فلسفة».

تناولت لفافة التبغ. قلتُ: «لا أعرف. هذا انطباعٌ شخصيٌّ محض».

«كبشُك أثقلُ من أن يكون حجراً محضاً. أستطيع أن أزنه بعينيَّ»، قال أندروكلي، الذي تحقق لي، منذ محاورتنا الأولى، أنه ممن تكثر في كمائن ألسنتهم مجازاتُ عبثٍ مَرِحٍ، وسخريةٌ مَرِحةٍ، وظرافةٌ، وهي أمور من خواص الذين اجتهدوا في إتقانِ المرارات والقلق معاً. والمرارةُ والقلقُ يُوَرِّثان كما لونُ العينِ والبشرة مثلاً. فما من داعٍ ليكون أندروكلي في مصاف الممسوسين بهما، وهو الذي ترعرع، وكبر، في كنف أبٍ ثريٍّ، نَهِمٍ في اللذة، مسرفٍ في الدعابات، سخيٍّ، مات فجاءة من التهامه أربعة كيلوغرامات من الفول النيئ، فأدرج الطبيبُ المُعاين موتَهُ في باب الانتحار، لأن الرجل كان قد نُهي عن تناول الفول النيئ لما يسببه من تذويب لكريات دمه، وإحالةِ البلازما فيه إلى زلالٍ كلعاب الدجاجة. وكان ميخاس، والد أندروكلي مانوس، قد أوصد بابَ مكتبه على نفسه، في شركته التي تتعهّد بناء العمارات، وجلس أرضاً أمام كومة الفول، وحده. هكذا وجدوه بعد خلع الباب.

جدُّ أبيه، حاجي تاكيس، كان متعهِّدَ قتلِ الجراذين في السفن الكبيرة، أواخر القرن التاسع عشر، ولهُ سبُل وطرائق في ذلك مبتكَرةٌ، من غير استخدام السموم. فيزعم أندروكلي أن ذلك الجد استحدث تسع آلاتٍ فيها شفراتٌ تتلاطم، وصفائحُ مستطيلة تتلامس متعامدةً، وقصبٌ مجوّفٌ، وأوتارٌ خشنةٌ، تدارُ كلُّها بعجلةٍ لها مقبض، فتصدر منها أصواتٌ كاختلاط الكلام بعزيف الريح، والنواحِ بقعقعاتِ أوانٍ معدنية في مأدبة. وكلُّ آلة من التسع لها نفوذ على جرذان بحرٍ بعينه، ما أن تسمع رطانتَها حتى تنفر مذعورةً ترمي بنفوسها في المياه. وقد استعان حاجي تاكيس، في تطوير طرائقه، بكتاب قديم عنوانه : «بحر ميلاؤس»، يحتفظ أندروكلي بأربع وعشرين صفحة مهترئة منه، استعرتُها، بدوري، حين تمكنت قليلاً من فكِّ الحروف ذات الصدى في اللغة اليونانية، لأن أندروكلي دلّني على فقرةٍ في تلك الصفحات لها علاقة بالأوزانِ المطلقة والمتعيِّنة؛ الكُلّية والمحدودة؛ المعنوية والمادية، وهو علم شغلني طويلاً منذ انكبابي، قبل مجيئي إلى قبرص بعامين، على وضع مُصنَّف أطلقتُ على مادته غير المُنْجزة بعد، اسم «الأوزان»، تكلّفتُ التفصيل فيه بوحيٍ من ثقلِ الحجر. فقد رأيتُ أن لكلِّ ثقلٍ مرتبةً، ولكلِّ مرتبةٍ صورةً. فالحجر يكشف، أولاً، عن مثاقيل الصور التي فيه إيحاءً تنجذب إليه يدُ المصوِّر بالأزميل. وصورةُ معناه تسبق كتلتَهُ ، وهي صورةٌ قادرةٌ أن تتخيَّل فكرةَ النحّات قبل انبثاقها فيمدُّها بما يجيز لتلك الفكرة أن تنشأ على ما تريده الصورةُ، في معنى الحجر، لنفسها من هيئة ظاهرة. وإلاّ كيف نفسِّر انقلابَ الحجر بين يديْ ناحته إلى هيئة إنسانيةٍ، أو حيوانية، أو إنشاءٍ زخرفيٍّ؟. لقد تأكد لي، بثباتٍ قاطع، صوابُ مذهبي في النظر إلى الأوزان الخاصة بالحجر مذ تيقّنتُ أن الحجرَ هو معنى الظاهر ومرتبته النبيلة، بدليل أنني جلبتُ، بعد زواجي بثلاث سنين، إحدى عشرة قطعة حجرية تَمَنَّعَتْ عليَّ، حتى قبل لمسها، من كشف نفوسها المتخيَّلة في معنى كُتَلها. فقد كنتُ أزمعتُ تصوير وجه امرأتي، برقّته الطاحنة، ووداعته المسكوبة من مسامه كَعَرَق ما بعدَ القُبَل، غير أنني كلّما باشرتُ النَّقبَ في كتلةٍ رأيتُ أنها تُضلِّلني، فأعتذرُ إلى سنثيا : «داخل هذا الحجر شكلُ آخر»، وتمتعضُ هي : «أعذارك مدهشة. لا أظنّ أن هذه الحجارة لا تحوي في بطونها إلاّ كُرات مكسورةً، وأعضاءً غير مكتملة، ومتاهات. اشترِ حجارةً من مقلع آخر، لربما عثرتَ على نوع أقلَّ بؤساً»، وتستسلم مع احتفاظها بحق السخرية: «أكتب عني شعراً، في الأقل».

«ليتني قدرتُ. لكنني لستُ شاعراً»، أقول بهدوء المتفهِّم لحنقها الهادئ، فتسترسل:

- لكَ عينا شاعر.

«لا أعرف أن للشعراء عيوناً مُدْرَجةً في لائحة من الصفات»، أردُّ، فتتأمّلُهما :

- هما جاحظتان.

وإذ أخالها تستفزُّني، أذكِّرها : «قلت إنك أحببتهما حين أوقعتُ بك في سرّائي وضرّائي»، فتردُّ : «ما زلتُ أحبهما. إنهما سرّيتان». وتلحُّ عليَّ، على نحوٍ مضمرٍ، أنني لم أُفِها حقاً ضائعاً بتبريراتي الثقيلة عن احتفاظ الحجر بحقِّه في مَنْح الشكل الذي يشاء ليديِّ النحّات : «ألم تكتب شعراً قط؟ ألم تحاول؟».

- لا . حقاً لم أحاول. ليس في مقدوري ترتيبُ الكلمات المتناحرة على طريقة هؤلاء المذعورين.

«وماذا تدعو هذا؟» تقول لي وهي تريني قصاصة ورق تركتُها قرب الهاتف : «النباتُ حجرٌ لَقيْط».

لا أعرف كيف أبرِّر هذه الجملة منطقياً، لكنها ليست شعراً. في ودِّي أن أشرح لسنثيا أن هذه الجملة من «تعابير الغَدْر»، التي تعصف، خلسةً، بالعقل، فيقبلُها كما هي، بحسابٍ قَدَريٍّ لا صيغة له في أمور الحساب اللغوي. وأظنُّ هذه الجملة عَرَضَتْ للغتي كامتحانٍ، فالتفتَ جسدي إليها، لا عقلي. من يدري : ربما اللغةُ وثيقةٌ جسديّةٌ كما النبات الذي هو حجرٌ لقيطٌ.

ما الحجر، على أية حال؟. كمينُ الفلز واغتصابهُ. عقل الشّكْلِ مستريحاً من المجادلات. تصنيفٌ مُغْرِق في الشرح بالرسوم. بل هو يقظةُ الأبد الملفَّقَة.

ينشب جدالٌ بين الماء والنار. الهواء يُصغي. الكينونة تنزحم وتثقلُ بالإرادة الصلبة لخيالِ التعيين. لا نجاةَ: الذرات ينجذب بعضها إلى بعض، أو تتنافر، أو تتلامس دون تداخلٍ، أو تذوب إحداها في خاصيّة الأخرى. ولكل حالٍ من الذرات ما ينتج عنها من صلب يُدعى حجراً، بعضُه وفيٌّ، وبعضه حَرِنٌ حَرِدٌ، وبعضه رزينٌ، وبعضه ذو خِفَّةٍ، وبعضه غادرٌ، وبعضه لصٌّ، وبعضه عابثٌ، وبعضه أنيسٌ، وبعضه موحش، وبعضه نَهِمٌ، وبعضه عفيفٌ، وبعضه عادل، وبعضه ملتبس، وبعضه كتوم، وبعضه ثرثار. وكل حجر يغلبُ عليه طبع الفلز البارد فهو عاقل بالضرورة، وما يغلب عليه طبع الفلز الدافئ فهو متشرِّب بكهولة الزمن، وما يغلب عليه طَبعُ الفلز الحارِّ فهو أرعن، والقليل القليل يغلب عليه طبعُ فلزٍ لا يوثِقُهُ التعيينُ، ويدعى «الفلز الغاضبَ»، يهيِّئ كتلة الحجر، ونوازعَهُ الداخلية، لأنْ تكونَ المصادفةُ، وحدها، هي القادرة على كشف الشكلِ الضروريِّ، المُسْتَبْطَنِ في كينونته الوجودية. وهذا الحجر ليس نوعاً بعينه، بل جرثومةٌ طاهرةٌ تحلُّ في جرْمِ أي نوعٍ كانَ، بعدوى لا تعليلَ لانتقالها. فهي تستوطنُ، مرةً، حجراً كلسياً، أو حجراً رملياً، وتارة حجراً بازلتياً أو صوانياً. فإذا وقع النحاتُ على كتلةٍ منه اختمرتْ فيه عدوى جرثومة «الفلز الغاضب»، أخذته أهوالٌ كالحمَّى في يقينه وجسده معاً، وانصرفَ حسُّه إلى ترتيب المعقولات بحسب رغبته في إقصائها، أوّلاً بأوّل، منتقماً من فظاظاتِ الظاهرِ والباطنِ كليهما، يفرِّغ كلَّ صورةٍ في خياله من قِدَمِها وحدوثها، كأنه يسير بالبدءِ الغامضِ للهيئاتِ الهيوليةِ العمياءِ، المطحونة في إسراف خيالها، إلى هاويته.

كنتُ في الثالثةَ عشرة حين أغواني حجرُ الحمّام الرملي، الخشنُ، باستعراض نفسه على خيالي في شكل جناحٍ. كان حجراً أصفر لا ينظِّف الجلدَ فحسب، بل يسلخه أيضاً إذ مرَّ على كل عضو تحتهُ عظمٌ نافرٌ، كالأرساغ، الرضفات، والترقوات، والمرافق، والأضلاع التي يشفُّ عنها اللحم، والشظيات، وأمشاطِ الأيدي والأقدام،

وعظام الألواح؛ أي أكثر من نصف الجسد على التقريب. ولربما سميناه «حجرَ الجمعة»، لأن الحمّامَ الساخن، الأسبوعيَّ، صباحَ الجمعة، لا يكتمل إلاّ به. الصغار يصرخون من فظاظة التدليك به، والكبار يتناوبون في إعانة أحدهم الآخرَ من جهة الظهر، التي لا يستحكم الشخص بنفسه من بلوغها. وبعد كشط الجلد بالكتلة الصلبة، الخشنة، ينعم الصابرون على المحنة بجولة اللِّيف على الجسد. وهو ليفٌ خشن بدوره، لكنه، مقارنة بذلك الحجر، ليس إلاّ إسفنجاً فائضَ اللّيْن.

حَفَرْتُ وجهاً من الحجر الرمليِّ، ذي المسام المتفجرة بأشكال كثيرة، بمبرد أبي الذي يشحذ عليه سكاكينَ البيت، ومعاولَهُ الثلاثة، وقوسَ رفشه، ومطواته المخصصة لتقليم أظافره، وقلبَهُ، وكلماته العربية ذاتَ النطق البدوي، التي لا نعرف من أين اكتسبها هكذا، على غير لهجة الكرد في نطقهم العربية. ولمّا استوى ذلك الوجهُ من الحجر أملسَ، بعد صولاتٍ امتلأت منها ساحةُ البيت بغبارٍ أصفر سريعِ العبور خفيفاً من ركن إلى آخر، انحشَتْ به أظافر يديَّ، رسمتُ على ملاسته، التي تزيد على شبرين، جناحاً بمسمار حدوة الحصان، ذي القاعدة المضلّعة والرأس المسنون، واسترسلتُ فأخرجتُ الجناحَ نافراً، مكسورَ الحواف، بمفكٍّ براغٍ عريضٍ التقطته من بيت أختي، التي لزوجها باعٌ في ترويض حصّادات القمح. وأعدتُ الحجر، من ثمَّ، إلى ركنه في الحمّام المعتم، فصار له حضور سحريٌّ بالرسم المبارك، المشمول برقْعَةِ رمزِهِ، أي: الطيرانِ كآيةٍ جَليلة. لكن الأمر اختلف حين تماديتُ في استظهار الإلهامِ الجديد المتسللِ إلى خفّة سنينِ عمري، فانقلبَ إعجابُ أبويَّ بالزخرف في الحجر الرمليِّ إلى انتهارٍ صريحٍ من مقاربة أشكالِ الأحياء، لمّا رأيا حَفْراً بالسكين استخرجَ من قائمة السرير الخشبي، الصيفيِّ، الضخم، المنتصب في ساحة البيت، وجهَ رجلٍ كثِّ الشاربين، جاحظ العينين في غضبٍ مدروسٍ دليل شكيمةٍ وإصرار، كما في رسوم سيَرِ الفرسان الفطرية، المنتشرة في البيوت. قالَ أبي نافخاً سؤالَهُ المُنْتَشَلَ من سطور القضاء الأعظم: «كيف ستُحْيِيْه؟».

ما شأني بإحياء حَفْرٍ ناتئٍ في قائمة السرير؟. إنه حَفْرٌ فحسبُ، شقٌّ عن سريرَة ذلك الخشب غشاءً أُسدلَ عليها منذ بزوغ البزرة الأولى لشجرةٍ عبرت امتحانَ القرون، إلى أن قدَّ النجارُ منها مستطيلاً لسرير بيتنا الصيفي. وكان تحت غشاء تلك السريرة صورةُ رجلٍ غاضب، انكشفتْ، بلا إتقانٍ، للكونِ الظاهر. والأرجح أنها ستبقى هكذا، ثابتةً على نَسْخها القَدَريِّ، غاضبةً حتى تتبدّد ذرات عَدَماً ورماداً. لكنها صورةٌ ظهرتْ في العالم المرئي لوقت مّا، قليلٍ أو كثير، ولا منفذ إلى إبطالها قط، أو احتسابها كأنها لم تكن. أمّا أن أُحْيِيَها، يا أبي، فذلك ليس في مقدوري. غير أن أبي، كغيره من المسكين بمحاة الغيب فوق سطور المشيئات الأرضيَّة، يرى النَّهي عن التصوير، رسماً أو نحتاً، واجباً؛ الإلهيُّ، وحده، يملك رَفْعَ المزلاج عن خزانة الأشكال النقيَة والشائبة بحكمة قصده في ذلك، وينفخ فيها من نَفَسه قسْمَتها المحرِّكةَ، عجماءَ وناطقةً، فبأيِّ طيش يتطفل الآدميُّ على حقائق الماهياتَ الجليلة، ويسترقُ النظر إلى آلةَ العدل الخالقة؟ أيبرعُ في التصوير كأنه يزاحم القُدْرة الجامعة للحقِّ على آيتها؟ إذاً، فليُحضر الروحَ، والنَّفْسَ، مجتمعتيْن في صَمَم الشكل، وخَرَسه، وجموده؛ فليُحْيِه. ولّما أنْ ليس هو بقادرٍ على بعث روحٍ في ما صنعَ من أشكال، فقصاصُه، يوم الدينونة، لَبْسُ تلك الأشكال على جلده العاري وقد صارت صهْداً.

سألبس، إذاً، أشكالاً كثيرة من معادن مصهورة، على جسدي: أشكالَ تيوس، وأكباش، ونساء، ورجال غاضبين، وطيور، ومخلوقات نصفية، متداخلة الكيانات والأجرام. ذلك ما تلاهُ عليَّ أبي بأسىً كأنه يراني في

عذاب يرفع إلى أنفه نشيشَ كبدي المرّغ في توابل النار. إنه أبٌ، سأحاول طوال عمري البرهانَ على وجوده. وإذا تمكنتُ من اقتناص البرهان القاطع على وجوده، فسأجتهد كي أبرهن على أنه جدير بالكراهية. كلُّ أبٍ جديرٌ بالكراهية على نحوٍ مّا، قويٍّ أو خفيف، لأنه أبٌ، لا غير. طيِّبٌ، رؤوف، سَمِحٌ، طاهر، رقيق، غفور ... كلُّها أمور لا تهمُّ. لكن، حتى الوقت الذي أستطيع فيه التمكُّنَ من صوغِ ندائيَ القاسي، فإنما الأب جديرٌ بالحبِّ لأنه ضحيّة. الأبُ امتحانٌ غامضٌ. الأبُ لعبةٌ. الأبُ نهايةٌ منتَظرَةٌ. الأبُ فخٌ.

مضيتُ في انتشال الأشكال من عماء المادة، من دون إصغاء إلى أحد. قليلٌ من الحجر، وكثيرٌ من الطين الفخّار. الحجرُ صعبٌ نقله؛ صعبُ الوصول إلى المقالع التي تبيعه خاماً مرذولاً، إلاّ إذا توفَّرت آلةُ نقلٍ، وأصدقاءُ يحملونه، بعناءٍ وفيرٍ، إلى ساحة دارنا. أما الطينُ فمبذولٌ، والعربةُ من التراب الأحمر، القليلة الثمن، تكفي لنسخ رؤوسِ أهلِ الحارة بأكملهم، أولئك الذين دفعوا لي، والذين لم يدفعوا، فزوَّدتهم بأشكال رؤوسهم، تشبههم أحياناً، ولا تشبههم أحياناً، لكنهم يستعرضونها على أرفُفٍ بارزةٍ من قواعد شبابيكهم إلى أن تتشقّقَ، بعد سنة أو أكثر، شقوقاً يُرى فيها زمنُهم الصامتُ يمضغُ الطين. وقد احتفظتُ لنفسي بشكل رأسٍ، أيضاً، على رفٍّ في الكوخ الصفيحي الصغير، الذي بنيته، داخل الساحة، من ألواحٍ صدئة وأخرى لامعة، وفواصلَ من الخشب، وزوايا من لَبِناتٍ ترابية. شكلُ رأسٍ واحد بين أشكال مجرَّدة أخرى ذات قواعد: رأسُ الرجل الذي صوَّبت إلى فمه بندقيتي، وصوَّبَ إلى أسفل بطني بندقيتَهُ، يوم تصيدتُ أرنباً في السهل الشرقي من نهر «عاكولة». وجهُهُ متآكلٌ على نحوٍ مّا، قاسٍ ويابسٌ. عيناه محوّتان من شدّة تراجعهما إلى محجريه، لكنهما تريانكَ مستعيرتين عينيكَ. شعرُهُ ملتصقٌ بجمجمته من قلّة الغَسْل. وقد هشَّمته، بعد سنة من تلك المواجهة الثقيلة بيني وبينه، بطلقةٍ من البندقية ذاتها التي سدَّدتُ فوَّهتَها إلى فمه، بعدما حملتُ الرأسَ إلى السهل ذاته، والموضع ذاته، حيث سقط الأرنب صريعاً. وإذ تناثرَ في الدَّويِّ ذي الرائحة الحرِّيفةِ للبارود، تطلعتُ حولي إلى الجهات الصمّاء، وأقفلتُ راجعاً بصيدٍ من حَجَلٍ خياليٍّ.

يوفِّر المكانُ للزمن إقامتَه المرتبكة. يستضيفه في حجرات يغلبُ على أسرَّتها الفوضى، والإهمالُ: ذلك أقصى ما يستطيع المكانُ فعلَهُ بوصفه مكاناً. كتبتُ شيئاً يشبه هذا، في صفحة مّا من مخطوط «الأوزان»، الذي دأبتْ سنثيا على متابعة سطوره تتراكم ببطء شديد، يزداد استشراءً كلَّما تقدَّمتُ، باندفاعٍ لا شأن لي به، وسط السنين الناضجة بعد منتصف الثلاثين. أتجرّأُ على الحجر، بصفاقة اللامكترث، وأرتعدُ من الكلمات، التي يجعلُ الوقتُ لها صريراً في العظم، بعدما كانت دائرةً بسخاءٍ ناعم على مراكزها المَزيَّنَة في الشباب الباكر. الكلماتُ تشيخُ، والمعاني كما مفاصلُ العظامِ وغضاريفه. الشخصُ الواحدُ يتقوّضُ في لغته الواحدة. هي وحدها ستُشيِّعه هرِمَةً إلى خلاصها، وستحلُم، في قبره، أنها ترمِّم معناه المتقوِّضَ كعظامه: هذا الأملُ، لا غير، هو هِبَةُ الحياة.

لقد حاولتُ، مرة واحدة، إرضاءً لسنثيا التي خَذَلَتْها حجارتي المتكتِّمةُ، أن أسطِّرَ كلاماً عن فيضانٍ مّا؛ سيلٍ؛ حشدٍ مُبْهمٍ؛ جروفٍ؛ انهدامات في مسالك السماء؛ فراغ منثورٍ على رغيف كالسمسم؛ حروبٍ من نورٍ؛ متاهات؛ مغاليقَ بلا أقفال؛ جهاتٍ مُتَعْتَعَةٍ ترتمي على أسرَّةِ القُبل، فلم تطاوعني إلاّ كلمتان: «أحبُّ يديك»، أريتُهماها. فتأملتني مستسلمةً: «ألم تجد في كلماتك متَّسَعاً لأكثر من يديَّ؟». قطعاً، لا مُتَّسع لها في كلماتي، كما في حجارتي، لأنها تقودني، من قلبي، حُرَّةً من التعيين، إلى أزليٍّ كُلِّه فأراها في ما فاتني وجوداً بعد آخر، وصيرورةً بعد أخرى، حتى نشأتي كياناً استقرَّ به الطَّبْعُ في مهنة نحاتٍ، يسمع، في ساعات ما قبل الظهيرة، عراكَ جسدٍ

أندروكلي في مكتبه المغلق، المؤثّث برحابة تكفي لعاريين، ذكراً وأنثى، أن يختصرا علومَ المُمكن كلّه، وثرثرات الحقيقة كلّها، وحيَلَ المُخاطَبات.

أندروكلي يحرّر جسده في حضور أسماعنا، حين نكون منكبّين على أوراقنا الكبيرة، نحن النحّاتين؛ كلاً في حيِّزه داخل الردهة الشاسعة، المقسّمة بجدران واطئة من الخشب مثل مكعّبات صغيرة، في كل مكعّبٍ طاولةٌ، وضوءٌ على ساقٍ مفصليّة، وكرسيٌّ، ومستلزماتُ الرسوم التخطيطية. وهو لا يكترث. جسدُهُ لا يكترث إلاّ بخاصيّته كنهب. يخرج بعد خروج صديقته ذات الفم، الذي تلزمه أربع قبلات كي يجتازه مَنْ يُقبِّلها من زاويته إلى زاويته لاتّساعه الفريد. تعرفُ أننا نسمع. العراكُ مُعْلَنٌ. يصحبُ عبورُها بنا، على الجهتين، غمْزٌ من عينيها فيه اعتذارٌ لا تطلب صفحاً عنه؛ اعتذارٌ شَبِقٌ يترجرجُ كثديٍ مُكْتَنِزٍ تحت ريح الفحولة: تعالوا أنتم أيضاً. وإذ تصير خارجاً يطلُّ أندروكلي صاخباً: «من يريد منكم كأسَ نبيذٍ؟»، فنهز رؤوسنا نفياً: «أَبْقِ خَلَّك الصباحيَّ لروحك» يردُّ واحدٌ منا مرتجلاً دعابةً مُقتضَبةً.

شيء مّا عن نبيذ أقرب إلى الخلِّ يردُ في قاموس «بحر ميلاؤس»، استعَذَبَهُ، طويلاً، تيليماكوس، ابن بنيلوبي، في بحثه عن أبيه أوديسيوس. كان يمزج نبيذَ كروم جزيرة سيكلاديس بزعفران الحوت، في زقٍّ يُلقي فيه، كلّما ملأه، بخاتم أمّه ذي الفصِّ الأسود. وأنا أسمِّي تلك الأوراق المتبقية من كتاب «بحر ميلاؤس» قاموساً ببعض التجاوز. إلاّ أنني وجدتُ علومَهُ مقسّمة فقراً صغيرة، مستقلّةً بذاتها، منذ سهرتُ على اقتباساتٍ منهُ تعيْنُ كتابيَ «الأوزان»، المؤرَّقَ بشعابه، ومطاويه، ومُنْبَسَطاته. فقد استوقفني فيه، مثلاً، إحصاؤه الغريب لكل كتابٍ إسلاميٍّ فيه أحاديث عن الغلمان، على معنى الصَّبابة، والهوى، واللهو، والمجامعة، وضروب إعلان ذلك كنايةً وصراحةً، مع إقرار العلماء – بحسب تقديم مؤلِّفه المُختَصَر لذلك الباب – بأن هذا الصِّنف من الشهوة هو، بضمن شهوات مجامعة النساء، والحُور، والطعامِ والشراب، من عدّة الفردوس وآلات مباهجه ولذائذه. وأظنني تهيّأ لي أن عَرَباً أمدُّوا صاحبَ «بحر ميلاؤس» بأسماء التآليف والمصنّفات، ورتّبوا له الأكثر صولةً منها في المُجون، ثم الأقلَّ فالأقلّ. وفي صفحة من الصفحات الأربع والعشرين، المتبقية من إرث جدِّ أبي أندروكلي، تعريفٌ بالبحر أنه كلُّ شيء ساكن؛ أو كلُّ رقعة مجسَّدة عينيَّه، أو هيولانية، تتكاثرُ فيها الطواويس؛ أو كلُّ غمْرٍ تتراكض على سطحه الساحراتُ في أسمالٍ مُمَزَّقة؛ أو كلُّ فضاء تحتلُّه هياكلُ خشبية ضخمة، ترتفع عليها صوارٍ لها أشرعةٌ من ماءٍ متماسكٍ كقماشٍ سميك، ترفرف فلا تتناثر. وقد ذكرتُ أمام أندروكلي، على محمل المزاح، طرافة تعريف البحر على هذا النحو، فأشار عليَّ بمراجعة بعض المحفوظات في كنيسة آيوس بافلوس، القريبة من الربوة التي سترتفع عليها أعمدةُ بيتنا القرميدي، المرصود بصورٍ من آلة تاسولا – مرافقة المهندس فاسوس.

بأية لغةٍ سأحاول الإطلاع على مخطوطاتٍ، وتآليفَ منتفخةٍ، في مكتبة تلك الكنيسة؟ أندروكلي قدّمني، بنفسه، إلى الخوري فاسيلي ثيو العجوز، المُصْفَرِّ من يرقانٍ قديم، والمنعزل إلى عمق ثلاث وعشرين درجة أسفل الجزء الغربي من الكنيسة، لصق برج الجرس. «تعال» قال أندروكلي «لكل كتاب باليونانية ملخصٌ بالانكليزية. إقرأ أوائل السطور، وارفع طلبَكَ إلى فاسيلي ليترجم لك، من فوره، أية فقرة تريد». وقد رحَّب بي الخوري من وراء نظارته التي جَبَرَ كسْراً جانبياً فيها بشريطٍ لاصقٍ، كأنَّما أفاقَ، فجاءةً، على وجودٍ بشريٍّ بعد الطوفان. وتمتم وهو يصافحني: «بِنْ. اسمُه بِنْ يا أندروكلي» والتفت إلى الأصلع الوسيم يتأكد من الإسم الذي تلقّفه حينَ دخولنا، وعاد يتطلّع إليَّ: «أأنت بريطاني الأصل؟». ضحكتُ ومازحته: «كنت على بُعْد شبر واحدٍ من أن أكون يونانياً،

لكنني، أيها الأب، كردي من ....»، فأرخى راحته عن يدي: «أنت تركي؟». هززت رأسي نفياً: «لا . كردي من سورية».

ظل الخوري يرمقني بعينيه النائمتين لعُشْرِ دقيقة. أظنه لم يقتنع أنني لستُ تركياً. تمتم وهو ينصرف في اتجاه منضدته السوداء: «سآكل أذنَ تركيٍّ ذات يوم». وقد شممتُ، على نحوٍ مّا، رائحة شيء مقليٍّ، صعدت إلى ذاكرتي مع صورة پانوس ذي القبعة اللِّبَد كالتي يعتمرها الروس في ثلوجهم. يونانيٌ عجوز، طويلٌ، مفتول الشاربين، يعيش في كشك من الصفيح المهترئ في عراءٍ خارج آخر صفٍّ من البيوت في شمال القامشلي. لم نعرف أي جيش متقهقر، أو مغادرٍ منتصراً إلى سُباته في سرير التاريخ، نسيَهُ في ذلك العراء الخامل، الرماديّ، المتقعّر قليلاً تحت ثقل النسيان. نراه، أبداً، جالساً في ناحية ظليلة من كوخه المنكمش الذي لا يتسع لشخيره في الأرجح، وأمامه موقد كيروسين نحاسيٌّ، غارقٌ في سخامه الأسود، يُحَضِّر شاياً، أو يقلي خضاراً يتصدّق بها عليه الأشباحُ. فإذا رآنا نهض مترنّحاً، متقوّساً، يطردنا بحركاتٍ ناعسة من يديه كما يطردُ الذبابَ، مشيراً إلى أذنه إشارةً كأنما يقطعها بسكينٍ، ويغمغم بعربيّة ركيكة متكسِّرة: «إحذروا، أكلت آذان عشرين تركياً. سآكل آذانكم. ابتعدوا. ابتعدوا».

صرتُ أتردّد على مملكة الأب فاسيلي ثيو الرطبة، التي تتسرب إليها، من حُجرةٍ خفيّة في إحدى زواياها، رائحةُ أغصانٍ جَرَبيَّة مخلَّلة، فالتقيتُ هناك شخصين أعرفهما، أحدهما بائع الصحف، الذي أطّلع أمام دكانه على مجلات عربية، واقفاً، فإذا استعرضتُها أعدتها إلى مكانها. وكنتُ، كي أضمن تغاضيه، أدفع له مبلغاً صغيراً كل نهاية شهر، مقابل تأمينه لي صحيفةً أقرأها في البيت، ثم أعود بها في الصباح التالي إليه فيعيدُها، بدوره، إلى مركز التوزيع كمُرتَجَع. أنا أقرأ صحيفتي يومياً نصفَ مجاناً، وهو يربح ما يعادل النسبة التي تكون له من مبيع الصحيفة إذا باعها. إتفاق مُربح لكلينا. وقد أنسَ إليَّ حتى درجة إطلاقِ فكاهاتٍ عن بدانة زوجته، وصعوبة احتوائها في الجماع: «أولاء النساء؛ أولاء وحدهنّ يصلحن للأكل نظيفاتٍ أو متّسخات، لا يهمّ»، ويريني صفحاتٍ من مجلة يونانية تعرض الفُرُوجَ كأطباق الطعام. وبات يجاوزُ الفكاهاتِ النُّهمة مثل نَهَمه البادي في بدانته، ويفاتحني بهمومه: «العمل ليس على ما يرام»، ويلتفت إلى أمه العجوز، التي تشمل المحلّ بعنايتها الصارمة: «أنتَ لستَ غريباً. قُلْ لها أن لا تموتَ الآن»، فأرتبكُ من غرابة طلبه، وأجاملُ أمَّه التي تنصت إلينا باهتمام: «لا سمحَ الله. سيكون عمرها مديداً»، فيعود لاكيس الشاب، البدين، المتعبُ العينين أبداً، إلى توضيح ما يسألني فيه: «قصدي، يا صديقي، أنها إذا ماتت الآن توجَّب عليَّ أغلاقُ المحلّ أسبوعاً، أو أكثر. أليس كذلك يا أمي؟»، فترفع أمه القصيرة راحتَها في مواجهة عينيه بازدراء: «لا تخفْ. لن أموت الآن. وإذا متُّ فأنتَ مُعفى من إغلاق محلّك ولو لدقيقة واحدة. يشهد الله أنني أعني ما أقول. وأنا لن أسامحك، قط، إذا خالفتني»، فيحتدم لاكيس متوجهاً بنظراتٍ طائشة إلى سقف دكانه: «ما الذي تفعلينه بي يا أمي؟ أتريدين أن يقول الناس عني إنني لم أحبُّك؟ ما هذا؟»، ويستحثني بيديه أن أقول شيئاً مّا.

لاكيسْ هو الذي يمدُّ الأب فاسيلي بصحيفته اليومية، قادماً متأخراً على دراجته النارية الصغيرة ذات الأنين. أما الشخص الآخر، الذي عرفته متردداً على الكهف ذي الأرفف الخشبية، والشُّباك الكثيرة المدلاة من السقف زاخرةً بأوراقٍ مختلطةٍ، فكان جاراً لي لم أره منذ فترة، لكنه ظهرَ حليق الشاربين، يضَع نظارة سوداءَ على عينيه يخفيهما. فوجئ بي. سألني عمَّ أبحث فأجبته. سألتُهُ كمثل ما سألني فغمغم، وأرْطَن، فلم أفهم. وقد استفسرتُ

من الأب فاسيلي، مرة، عن قصد جاري يورغو من التردد على مملكته، فأبدى عدم فهمه لما يبغيه، حقاً، من الكتب التي يلتقطها عشواءً، ويعيدها سريعاً إلى أمكنةٍ ليست لها: «إنه لا يقرأها» قال الشيخ ذو اللحية المهترئة على صدر ثوبه الأسود، متأملاً ريشة طاووس مغروزة في قطعة خشب، للزينة، على منضدته: «لا أعرف ما الذي يجيء به إلى هنا، فيما مشكلتُهُ في البيت».

«أية مشكلة تعني؟» سألته.

«زوجته» قال، مردفاً بعد نفخٍ: «لا تقل إنك لا تعرف؟ ها؟».

«لا أعرف، حقاً»، قلتُ.

«لها عشيقٌ». رمى الكلمات إلى ماءِ فضولي. «عشيقُها يساوم الزوجَ على مبلغٍ كي يطلّقها»، وتفرّس فيَّ فوجدني مصغياً من حذائي إلى شعري: «جارك، هذا، يريد مبلغاً أكبر مما يعرض العشيقُ».

زوجةٌ فلبينيةٌ، خجولة، التقاها في بغداد كما قال لي يورغو بنفسه. أنجبا طفلتين جميلتين باختلاطِ ملامح آسيوية ومتوسطية في صَوْغِ مظهريهما. أسرارُ البيوت تبقى في خزائنها. لماذا يحدث هذا؟ لماذا يحدث ذاك؟. أغضيتُ عن القصة. بقيتُ جاراً لجاري بلا فضول. كنتُ أرى العشيقَ قادماً بسيارة بيكْ أبْ، قصيراً، يدلف للمساومة إلى بيت يورغو. لا يهم. على الأب فاسيلي أن يجد لي ما يقودني إلى «بحر ميلاؤس» الغارق في تعريفاتٍ غارقةٍ. وقد استمهلني الرجل ريثما تسعفه ذاكرتهُ على نجدةٍ لا أعرف إذا كنتُ راغباً فيها، حقاً. أندروكلي هو الذي جاء بي إلى مكتبة الكنيسة، وأنا لم أبْدِ له عدمَ اكتراثٍ. وما الذي يهمني، يقيناً، سواء أكان «بحر ميلاؤس» صورةً عن المسافة بين كوكبين سيّارين مقسومةً على مُعدّل أعمارنا، أم بضعةً من مَنيٍّ المينوتور النائم في كهف الفيزياء؟. قلت لأندروكلي، الذي أبقاني موظفاً لديه في التخطيطات، بعد إنجاز النُّصْب الحجري حتى أيامي هذه: «الشروعُ ببناء بيتٍ، في قبرص، يشبه السباحة في بحر ميلاؤس – في اتجاه نفسك إلى المكْمَن الذي يحثُّكَ على أن القتلَ ضرورةٌ وإيمانٌ»، فهزَّ رأسه موافقاً، بعدما ملأتُهُ، يوماً بعد آخر، بأخبارِ المهندس فاسوس ذي القلب المطليِّ بدهانٍ معدنيٍّ. وقد كدتُ أقشّره، أعني قلبَ فاسوس، ببردٍ، حين فاتحته مرّةً، قبل إنجاز بناء مسكننا، بأن النجارَ، والحدّادَ، وعاملَ تمديدات الصَّرْف الصحيِّ، ومتعهّدَ البناء، يشتكون «كلّما راجعتُهم في بطء العمل، من أنك لم تدفع لهم. ألم ندفع لكَ كي تدفعَ لهم؟». فردّ بصوته البارد: «وهل توقفوا عن العمل؟. لا تهتمّ».

قلت: «كيف تريدني أن لا أهتمّ؟ أنت لا تنقدُهم مالاً. سيتأخرون في إنجاز البناء»، فردّ، بإصرارٍ باردٍ مرفوقٍ بابتسامةٍ غبراء: «لا تهتمّ. سينجزون العمل بمالٍ أو من دون مالٍ».

«وماذا لو توقّفنا عن الدفع لكَ، مثلاً، يا فاسوس؟»، سألتُهُ بغيظٍ، فردَّ مستحسناً سؤالي، كأنما فتحتُ لعقله مجرىً يهبُّ منه على المعايثات المُلتبسَة: «هذه مسألة سيطول فيها الجدل بيني وبينك»، فالتفتُّ إلى مرافقته الدائمة تاسولا الشابة، التي لا تفارقها آلة التصوير: «إذا قُيِّض لكِ أن تصوِّري قلبَ فاسوس، ذات يومٍ، استنسخي واحدةً لي». لكنها أتتني، بدلاً من صورة قلب فاسوس، بواحدةٍ التقطتها لشاب قالتْ إنه كرديٌّ أيضاً، اسمه جانو إينين، وُجد منتحراً ببندقية صيد في قبو مسكنه، داخل مُجَمَّعٍ يخصُّ مهندسيْ جُسُورٍ: «أتعرفه؟»، سألتْ. فتأملتُ جانبَ الوجه المهشّم متمتماً: «لم يكن ماهراً في إطلاق النار على نفسه».

في الآناء، التي ما فتئ الأب فاسيلي يحكُّ ذاكرتهُ الخشنة بحثاً عن «بحر ميلاؤس»، مُصراً أنه موجود في ثُلَمٍ

منها، وقعتُ، بين أوراقٍ تخصُّ إحصاءً طريفاً عن عدد أشجار الصنوبر الأصفر في سفوح جبل ترودوس، على اسم قرية غريب: «كُورْدْ اغلي»، تقع في النواحي المطلة منه على مدينة بافوس، في الساحل الجنوبي ذي الصخور العالية، وهي صخور أشرفنا، في أعمالنا المتأخرة عند أندروكلي، على نحتها أعمدةً، وأفعوانات، وكُرات ضخمةً مشطورةً، وعربات جيادٍ نافرةً، وذئاباً، أرادها ربُّ عملنا أن تكون ظاهرةً للسفن من مبعدة سبعة كيلومترات، لأن التماثيل، بحسب تلاواته لقوانين «التجاذب اللامتكافئ» في أصول المنطق، هي ارتكازاتُ الفراغ على امتلائه بنسَبٍ معلومةٍ من الفيزياء، والسِّحرِ الكورنثيِّ (نسبةً إلى خليج كورنثة اليونانيِّ). فإذا سألنا عن معنى «السحر الكورنثي»، في هذه المعادلة الشقيَّة، ردَّ أنه «الإمتلاءُ الصامتُ، الذي يعقب النهايات».

في الأرجح أن الوحدة كانت تتنفَّسُ من مسامي، لذلك أقلَّني حنينٌ مَّا، في اسم «كورد اغلي»، إلى فنائه المفتوح على ترابٍ كالنرجس، وغبارٍ كالنرجس، وأهلٍ يكبرون على عنفٍ كالنرجس. وأنني، كأيٍّ آخر، حين احتسبْتُ المكانَ الذي عشتُ فيه ظهوريَ الأولَ ثقيلاً، ورتيباً، ومحدوداً، ومُقْفَلاً، سأجدُ في المكان الغريب ما يعيدني صَوْغاً مختلفاً، فأرى في أية شاردةٍ، لها شبهُ بشارداتِ المحلِّ الأول، طقطقة بطيخٍ باردٍ في حقل روحي الصيفية.

إنه ظهوريَ الثاني: الوجودُ انقطاعاتٌ. لكلِّ امرئٍ، إذا تمادى في انفلاته من غيبوبة زمنه الجسديِّ، مطافٌ على سطرِ نشأته المكتمل في لوحٍ مَّا. وسيلمسُ لَمْسَ اليقين أن في مشهد نفسه، - التي يستطيع استعراضَها على سياقٍ مكتملٍ من الأوقات، والأمكنة، والعلاقات، - ثغرةً، أو أكثر، كحروفٍ مطموسة كلِّياً؛ كمحوٍ: تلك انقطاعاتُهُ، التي يبدأ، بعد كل واحدةٍ، ظهورٌ جديدٌ له، مُرْفقاً بنَسْخٍ من ماضيه. والانقطاعاتُ هذه، على أيِّ حال، من لازمِ الوجودِ ذاته، لأنها أثر من صورةِ العدمِ الواعي قبل بزوغ النشآتِ من خزانتِه الكبرى - خزانةِ المُطْلَق الأمين.

إننا، على نحوٍ مَّا، نواجه ثغرات في الذاكرة مثلاً؛ ثغرات في الكيان المتجانس للأحاسيس؛ ثغرات في اللغة. تعبٌ فجائيٌّ ينتابنا من الإسترسال في الفهم. الذهولُ هو مواجهةُ المعلوم بعد احتجابه انقطاعاً. - ذُهولُنا من الشكل، والحركة، والصوت. تتساوى معاناةُ حياتك، أنتَ موجوداً، ومعاناتُكَ إن كنتَ، بَعْدُ، في عدمك هباءً. أنت منشغلٌ بالضرورات في المكان كأملٍ من لحمٍ ودمٍ، والأرجح أنك إن كنتَ هباءً في عدمٍ، لانشغلتَ بعَديدِكَ المسترسِلِ؛ بـ لا - كونِكَ؛ بفراغٍ محمولٍ على فراغٍ؛ بالقصد من أن لا تكونَ؛ بامتلائكَ لا مُتعيِّناً؛ بالجهالة المُتَدَحَة على صورةِ الأزلِ؛ بـ لا إنشغالكَ لأنك لا تنشغلُ؛ بغيبوبتك في اللاَّلون؛ بما ستكونُهُ وما لن تكونَهُ. إنك، في العَدَمِ، منشغلٌ أكثر مما في الوجود، على الأرجح، لأنك مقدَّرٌ لك أن تكون جُرْحَ الغيب، هنا أو هناك.

اسم «كورد اغلي» جعلني أحنُّ إلى ما فتئتُ أقصيه عن حنيني. لكنه كان حنيناً عابراً، سَنَحَ لقلبي ثم انطوى، في انكبابي على الحروف اليونانية تأويلاً بخيالٍ كرديٍّ، مُذ ذكَّرني الاسمُ بسطرٍ كنتُ قرأته في كتاب «الاعتبار» لأسامة بن منقذ، يوردُ فيه نَجْدَتَهُ كردياً عَرضَ له أسدٌ، هو زهرُ الدولة بختيارُ القبرصيُّ، فتأيَّد لديَّ أن الكُردَ عبروا سفوحَ ترودوس لمناجاة شمسهم التائهة. ثم عمدتُ إلى إغراء أندروكلي بتقصِّي الأشباح الكردية إن كان للمكانِ المذكور في سجلِّ الكَنيسة أنفاسٌ من بقايا جدارٍ، أو عظامٍ، لأن الأشباحَ الكردية لا تغادر ساحات دُوْرِها، أو محيطَ آبارها، أو تخومَ حقول بطيخها، مستأنسةً بأصوات الديكة، وعراك الدجاج. ولربما تسنَّى لَنا، بعد معاينة المكان، إنجازُ نُصْبٍ لشبحٍ، وهي فكرةٌ لم يقاومها الأصلعُ الوسيمُ، لكنه ارتأى تعمُّقاً في ما ينبغي أن يكون

عليه نُصُبٌ من هذا النوع، على الخيال أن يكون طاحناً في تدبير رَسْمٍ له.

من منطقة سيليا صعدنا السفحَ الجنوبي لجبل ترودوس. الشجرُ الرِّواقيُّ – هكذا نسمي شجرَ الصنوبر القصير – ينتشر على جانبي الطريق، المحفور في حجرٍ يشوبه فلزُّ الرصاص. شجرُ المواثيق – شجرُ العَفْصِ الجبلي يطلُّ أشعث، مائلاً كهيئة السبَّاح في أول قفزه، من الأكمات. نداءٌ حيوانيٌّ في كل منعطف حادٍ. ظهيرةٌ كالعظاية، متلوِّنةٌ من جانبي بطنها المنتفخ بحسب الأنسام المتداعية صوبنا من ثغرة الأعالي الباردة. ظهيرةٌ تلدُ منعطفاتٍ، وأوديةً، ودروباً متشعِّبةً من الطريق الرئيس. حجرٌ مائل، متكئ على ظله، مستطيلٌ تآكلَ من قمته، عَرَضَ لسيارة أندروكلي: «هذا هو الإسم» قال، وأوقف مركبته التي شهقتْ شهقةَ نقاسٍ.

بعضُ حروفٍ ناتئة نَجَا من لسان الريحِ الخشن، ونفخ الزمن. لكنها نجاةٌ لم تمنع وصولَ يدٍ بشرية إليها بآلةٍ حادة : ثمت ضرباتٌ متعمِّدة على اللوح الحجري لم تتمكن من تحطيمه، وهي غير واضحة القصد. فلربما أراد أحدٌ مَّا نقْلَ اللوحِ مكسَّراً ليرصف به عتبة زريبته، أو همَّ بطمس ما تبقى من حروف حائرة في الإشارة إلى المعنى المهجور. أندروكلي تقدَّمني ماشياً في درب مرصوف، صعوداً، بحجرٍ التهمَه فُطرٌ أخضر. بعد عشر دقائق تحوَّل الدَّرب إلى أدراجٍ بين كل ثمانية مَرَاقٍ منها فسحةٌ طويلة نسبياً يتنفَّسُ المرءُ عليها الصعداءَ. على يمين الأدراج انحدارٌ يصل إلى حوض الجبل، ثم يصير عنيفاً في إطلالته على صَدْعٍ عميق ثُرى الأشجار على جدران هاويته متشحةٌ بظلالٍ داكنة الزرقة. زهورٌ صفراء تندلق من شقوق الصخر كأنها أحشاؤه. في قاع الهاوية دغلُ قصَبٍ. ما الذي يفعله دغلُ قصَبٍ هناك؟. قربَ بيتنا الذي بنيناه، فيما بعد، بإشرافٍ روحانيٍّ من سنثيا، دغلُ قصَبٍ أيضاً، وَرَدَ عنه في مُصَنَّفٍ خاصٍّ بمنطقة آيوس بافلوس، يتصدَّر محفوظات الأب فاسيلي، أن قوماً تذابحوا في تلك الرقعة من الأرض، قبل ثمانمئة عام. أخٌ انقلب، بمعونة أمه وشقيقاته، على أخيه ليسلبه إقطاعاته، لكنه فشل، فنكل الناجي من المؤامرة بأخيه، وأمه، وشقيقاته، إذ خرقهم بقضبانٍ، وشواهم على النار، وأطعمهم عبيدَه وخنازيرَه. ثم ذبح كلَّ من كانوا في عهدة أهله، عبيداً وأقرباءَ وأصدقاءَ، ونحرَ دوابهم من الأبقار إلى الدجاج، وعلَّق جماجمَهم على خيزراناتٍ من أرضِ دغلِ القصبِ حتى سفوح جبل «الأصابع الخمس»، ومن هناك، قوسيّاً، إلى شاطئ البحر الشرقي، حيث نصب جمجمةَ أمِّه، وشقيقاته الستِّ، وأخيه. وفي تفصيل أنه، حين انتهى من إنضاج أمِّه على النار اقتطعَ أصابع إحدى يديها، وصار يلوكها ويبصقها رماداً مُبْتَلاً واحدةً بعد أخرى. وفي ظنِّي أن الريحَ، والغربانَ، والهررة المتكاثرة في تلك الأنحاء، جرفتْ عظاماً كثيرة إلى التلة الصغيرة التي نهض عليها مسكنُنا القرميديُّ، فاستخرجتْها الجرّافةُ، وكوَّمتها، ثم مَنَحتْها بركة اللون لتهدأ أطيافُ أصحابها وهي تجوب دغل القصبِ فألمحها، وقتاً بعد آخر، كعباءاتٍ رماديةٍ شفيفةٍ تحملها جماعاتُ الزرازير بمخالبها، وتنقلها من ناحية إلى ناحية.

ما الذي حدا بأكرادٍ أن يصعدوا ذلك السفحَ الوعرَ، المتهدِّم الجنبات؟ الأرضُ المنبسطةُ أسفلَ، على تخوم الهاوية، غزيرةُ الكرومِ والجداول. حقولُ ملفوفٍ متوازيةُ الأثلام، في أبجديةٍ من ورق أخضر وليلكيٍّ. طيورُ شقراق، ويمامٍ، وغاقٍ، تتقاطع في طيرانها؛ ذلك ما لا يفوتُ الناظرَ من فوق. مقامٌ صالحٌ لمؤاخاة الزمن، أو مقاطعته؛ صالحٌ لتدبير أحلامٍ للماعز، والغنم، والبقر، والاوز، والدجاج، والديكة الرومية، والأرانب، والبط، والنحل، والبغال أيضاً، فلماذا صعد جَمْعٌ من الكرد، قبل ألفي عام، إلى دهاليز الغمام العالي، ليتوارثوا أشباحَ أسلافهم في الأروقة الكبرى للفضاء العاري؟. ظلوا جماعاتٍ صغيرة هناك، منعزلين حتى وقتٍ ما من بدايات القرن الثامن

عشر. هاجروا، بعد ذلك، عبر المضائق شمالاً، أو انقرضوا، في هدوء يليق بالخلية الحية أن تعود إلى أصلها فكرةً. أسطرٌ في قاموس ميلاؤس تجزم أن التحلُّل العضويَّ مسألةٌ قصديَّةٌ، ذاتيَّةٌ، تعيد به العناصرُ ذواتها إلى مبتدئها، لتستقرَّ في ماهيتها فكرةً قبل بزوغ تلك الفكرة مادةً، من جديد، بالتحايُلِ المتتابعِ للعَدَم على خاصيَّته. ولم يفُتني، بالطبع، استيضاحُ الأب فاسيلي في معنى «التحايل المتتابع للعدم»، فأنكر وجودَ تعبير من هذا الصِّنف، فأريتُه، فيما بعد، صورةً عن الجملة في حُلَّتها اليونانية الصقيلة، فأعاد الورقة إليَّ: «هرطقةٌ. كلماتٌ فقدتْ عقولَها»، فأعجبني، حقاً، أن تفقد الكلماتُ عقولَها، وتخرج عن أطوارها، ويُغمى عليها من نُشدانِ اللاتوازن. لكنه، تلك البرهة تحديداً، فرَدَ على المنضدة صفحة ذاكرته الملفوفة، وأشار بإصبعه الجافة إلى بياضٍ فيها: «عثرتُ، أخيراً، على ميلاؤس»، فخفقْتُ عليه من اكتشافه: «نعرف بعضَ الشيء عن ميلاؤس، غير أنني أريد معرفة الأكثر عن بحره الذي يتحدث عنه بإشاراتٍ مُلغزة. أهنالك شرحٌ مّا، في كتابٍ مّا»، فأكد لي أن ما كتبه هذا الرجل تلفيقٌ في تلفيقٍ، ورَدَتْ عنه عُجالةٌ في مُصنَّف «أطلس البحارِ الموجودة والمفقودة، ودليل السفن الظاهرة والخفية إلى منابع نهر غانو المالح». وهو نهرٌ يصفه المُصنَّفُ المذكور أنه المصدرُ الأساسُ لمياه الأوقيانوسات، يصبُّ شلالُهُ، القادمُ من أعالي غيومِ الشمال الصلبة كالزجاج، في المركز المستورِ للمشيئة الكُرَيَّة، فتوزِّعُهُ نواعيرُ الرياح، من هناكَ، على أحواضِ الآلهة، بمقاييس تتناسبُ والشهوات.. إلى آخره من تفصيلِ البحار على هيئاتِ فُرُوجٍ، وأثداءٍ، وخُصى، وأرداف، وكاذاتٍ، وغراميلَ؛ وتمييزها مياهاً باستعارة قرائن من الدم، والعَرَقِ، والبَلْغَم، والمنيِّ، فيشبُه كلُّ ماءٍ فيها سائلاً في الإنسان، حتى الدمعِ نَفْسِه.

أندروكلي كان يصفِّر لحناً من مَغْنَاة جارحةٍ بطلُها معتزل في سراديب سُفْليةٍ بوجهه نصف المحترق، المغطى بنصف قناعٍ ذهبيٍّ: «أكرادُك لم يسعوا إلى مكان للعيش حقاً، بل إلى مرصدٍ يستطلعون منه الجهات»، قال، وفتح ذراعيه يحصر المكانَ: «من يستطيع العيش هنا؟ هذا السفح مرصدٌ، وليس مكاناً»، وأظنه استعار مني كلمة «المرصد» التي أطلقتُها على مُطلَّقته الفارعة خريستو دولا. وكانت، بالرغم من طلاقهما، على صداقةٍ له، تزورنا في المكتب فتتأمَّل أوراقنا المسفوحَة تحت سكاكين الحبر، دمثةً وأليفةً بلا تكلُّف، تقتحم صمتَ الواحد، وتردُّدَهُ، بحبَّاتٍ من اللوز المغلَّف بقشرةٍ حلوة يخالطُها طعمُ البُنِّ، تضعها أمام الجالس على منضدته كأنما ترمي نَرْداً يحمل على جهاته كلِّها نقاطاً ستّاً. ولطول تلك المرأة، المشدودة الثديين بعنفٍ إلى صدرها، سميتُها: «المرصَد»، فأعجب أندروكلي بالكناية، وتبنَّاها، ثم صارحها أنني مصدرُها، فصارت أكثر تودُّداً إليَّ في عبورها صفَّ المناضد المنفصلة بسياجات واطئة بينها، وتتوقَّف عندي طويلاً، أو تجالسني مثرثرةً في شؤونٍ حلوةٍ ما دامت تنزلق على شفتيها الرطبتين. وقد تجاسرتُ، من دون إحساس بذنب الغدر بأندروكلي ما داما مُطَلَّقيْن، على دعوتها إلى عشاء من «شرائح دَيَانْ» البقرية، كما هو اسمها في قائمة وجبات مطعم «كورنر»، فلبَّت الدعوةَ بانشراحٍ. ولما انتهيتُ ذلك المساءَ الطويل من شحذ مهاراتي المُختلّة في تلفيقِ حديثٍ آسرٍ، له طعم الفخِّ، واستنفار الفكاهات الرقيقة والطرائف، مع توابل خفيفةٍ من شقاء النحَّاتين في عالم مشغولٍ بكرة القدم، لمستُ يدَها براحتي، إيذاناً بإطلاقِ ذلك النفير المحتبس في الضلع الثامن عشر للذَّكَر، فسحبتْ يدَها لتضعها، من ثمَّ، على يدي. احتوتْها براحتها الواسعة. دفَّأتْها حتى خِلْتُ أن أعضائي تجمَّعتْ، كلُّها، في ذلك الدفء الخريفيِّ المولود من مجامعات السماء والليل. لم أبُحْ بما كان على لساني ورئتيَّ معاً. إشاراتُ الدم تتوالى صامتةً. عيناها على عينيَّ. قلبي يوسِّع حدائقه وممرَّاته. قُبَلٌ تتدافع، مختنقةً، إلى حَجْزِ دورها في السياق الطويل، الذي سيستغرقهُ

تقبيلُ جسد طويل كجسدها. لكلٍّ عضو فيها، وجارحةٍ، صنفٌ من القُبَل، بعضُها آتٍ من عظامي، وبعضها من رئتي، وبعضها من كبدي، وبعضها من أحشائي، وبعضها من دمي، وبعضها من حريق الزُلال الطاهر. قُبَلٌ تحتشد، فيما هي تنظر إلى حدقتيَّ المُفْتَضَحتين. مدّتْ يدَها الأخرى وأمسكت بذقني المدبّبة بين السبّابة والإبهام. هزّتها كأنما توقظني وقد مالت على المائدة من مرصدها الأكثر إشرافاً على الكَمَال المُعَذِّب للرغبة. وجهُها طويل قليلاً، لكنه من إشراقات الزخارف على الجرار الإغريقية. شعرها قصير، فاحم، فيه هلعُ الأسطورة من الإسترسال. لستُ أدري. كان حنيني إلى امرأةٍ يزخر بسحابِ المضائقِ الكبيرة؛ مضائقِ الوعول المجنَّحة في البحرِ المستور. كنتُ في الثالثة والثلاثين، بلا أنثى. وعلاقاتي المحدودة بالنساء، إلى درجة العوز، يمكن سردُها في أربعة سطورٍ وكلمتين، على ورقةٍ حدودُها عشرة سنتيمترات مربعة.

كان المساءُ الخريفيُّ، في حديقة المطعم، متمدّداً، بارتخاء ساحر، فوق أشجار النخل الأفريقي. حركةُ خريستو دولا، إذ أمسكت بذقني، نزعت عن قلبي معطفَ القلق الثقيل وألبَسَتْهُ قميصَ اطمئنان الموشك على فوزٍ عذبٍ، فبدأتُ أرتّبُ، على عجلٍ، أواني أعماقي ووسائدَها، محاولاً تدبير كلماتٍ تليق ببرهةِ التفاهمِ الصامتة، ذات التدوين الحيِّ على اللوح الأنقى. طأطأتُ بوجهي متصنّعاً أنني سأعضُّ إصبعيها الممسكتين بذقني، فرفعتْهما، هي، إلى فمي: «عُضَّهما» قالتْ، وأبقتْ يدَها مرفوعةً، هكذا، أمام شفتيَّ.

ابتسامتُها تتراجع. تناولتْ كأسَ النبيذ الأحمر وارتشفتْ منها رشفةً هادئةً طويلة. أعادت الكأسَ إلى الطاولة من غير أن ترفع عينيها إليَّ: «أحبُّ النساء، يا بنْ»، وارتختْ في كرسيِّها تتأمّلني متشفّقاً.

انفتحتْ أمامي وأمام أندروكلي أرضٌ فيها آثارُ تمهيدٍ قديم؛ مسوّاة بجهدٍ مالحٍ لتكون ساحةً كبيرة على كتف القمة. أحافيرُ مستطيلةٌ، مثل أبوابٍ، في بقايا حجارة نصف مدفونة، وقوفاً، في تراب الجبل الأصفر. جدرانٌ متفرّقة، منهارةٌ، تكاد تنمّحي بما جرفت عليها سيولُ الأعالي من رملٍ، وحصى، ولحَاء شجر. قرب الجدران أرمدةٌ تركها زائرو الجبال في الآحاد من شواء الخنزير، والضأن، وأغلفةُ طلقات فارغة. «لن نجد أشباحاً هنا، أندروكلي» قلتُ، وأنا أقلّب غلافَ طلقة أصفرَ: «قتلوها» أضفتُ. لكن أندروكلي لم يكن يصغي إليَّ في وقوفه على حافة جُرُفٍ يطلُّ على أخدودٍ عميق في الجهة الشمالية، ممسكاً بجذع أرزةٍ نحيلة خوف الانزلاق، وهو يشير عليَّ بيده أن أقتربَ، فاقتربتُ حذراً، وانحنيتُ مثله انحناءةً خفيفة أستجلي ما يرى:

كان ثمتَ، في القاع الأزرق للأخدود المحيط بحوض الجبل، ثلاثة صفوف من الأعمدة البيضاء، واقفة على قواعد لا تبين، فكأنها معلّقة في الفراغ. كانت صغيرة من العلياء الذي نشرف منه عليها، لكنها ضخمة، قطعاً، كي تبدو واضحة على ذلك النحو. كل صفٍّ من أحد عشر عموداً، موزّعة على فضاء مترامٍ، وعلى قمة كلّ عمودٍ تاج، أو هكذا ظننتُ، قبل أن يصعد من قمّتي عمودين، في اتجاهنا، طائران يشبهان البجع الضخم، لكنهما ليسا بجعتين. أطلقا العنان لصخبٍ موحشٍ من حنجرتيهما كأنهما يَنْتَهِران إقدامنا على استطلاع الأخدود، ثم عادا إلى الموضعين اللذين انطلقا منهما، فأدركتُ أن ما ظَنَنْتُها تيجاناً على قمم الأعمدة ليست إلاّ أعشاشاً كبيرة.

بدا أندروكلي منقطع النَّفَس لبرهة. تمتم: «عبرتُ الطريقَ الموازي لحافة الأخدود آلاف المرات، ولم ألمح، قط، ما أراه الآن».

«قد تكون ألزمتَ نحّاتين بتجسيم هذه الأعمدة، قبل اختلائك بأندريّة»، عنيتُ المرأة ذات الفحيح من وراء باب مكتبه المغلق إذْ يختليان. فردَّ على دعابتي: «ربّما»، وجَاراني في مزاحي: «تستطيع أندريّة أن تلد أعمدةً

كهذه»، ثم عاوده احترابُ ظنونه «هذه الأعمدة لم تكن هنا»، وعاد أدراجه صوب الخرائب المحوَّة بمحاة الأعالي.

جدارٌ واحد، بارتفاع نصف متر لا أكثر، كان الأوفر حظاً بين الخطوط المهترئة لأساسات بيوت، وزرائبَ، وآمالٍ، ومواجَع، تراجعت - برمتها - إلى تلاشيها الخالد. جدارٌ مائل، طولُهُ بضع أقدام، أصفر مُكْمَدٌ، مجدورٌ، شبيه في مَيْله بما كان يبنيه أكرادٌ في الشمال السوري، سَهَتْ عنهم دوائر التجنيس فأُدْرِجوا، على وجودهم في تلك الأرض ستة عقود أو ما يزيد عليها، في خانة «اللاَّمُسجَّليْن». وهو مصطلح شمل القادمين من تركيا قبل قيامة حدود قط، حين كان السَّهلُ - في الأعراف - امتداداً للجبل، والحقلُ امتداداً للحقل، والهواءُ امتداداً للهواء، والنهر سَرْداً محضاً للخرافة الواحدة. ولما سدَّ عليهم قانون «اللامسجَّلين» أيَّ أمل في امتلاك ترخيصٍ ببناء بيتٍ إضافيٍّ، أو حوشٍ، أو مرحاضٍ أسْلمَ في الخلوة، احتالوا على ذلك بتشييدِ ما يريدون ليلاً، على عجلٍ صِرْفٍ، بلا مصابيح، أو فوانيس يدرسون عليها مقاييس الميزان المائيِّ الشافع للإستقامات، فخرجتْ من بين أيدي البنائين جدرانٌ مائلةٌ صحَّحها بعضُ القادرين، في الظلام أيضاً، بتفكيكها وإنشائها ثانيةً، وثالثةً، فيما تركها المغلوبون على أحوالهم كما انْبَنَتْ، مائلةً مَيْلاً هو علامةُ حظوظهم الفارقة.

«هذه هي كورد اغلي، أخيراً . أرجو أن تكون أعجبتْكَ» قال أندروكلي كأنما يستحثني على مغادرة ذلك الفراغ المرقَّش بخرزِ الجبل الصامت، وقد انحلَّ النسيجُ فيه، وغارت الحجارةُ إلى قرارةِ شكوكها النبيلة في جدوى الضوء. «أندروكلي» همستُ، مضيفاً بإشارة من إصبعي إلى كومة شعثاء من نبتةٍ كالخرنوب لا تُسمَّى، فالتفتَ يستطلع. صفَّر : «يا للأرنب الضخم» قال بحروفٍ مديدة، ممتلئة كأفخاذ الخنانيص. «لو كانت معنا بندقية» قلتُ متحسِّراً، فرد أندروكلي: «لم يكن ليقف هذا الأرنب جَسُوراً هكذا لو كانت معك بندقية، يا قنّاص الكوسا».

لم أتصيَّد أرنباً قبل تلك الظهيرة التي ترجع إلى وقت كنت في العشرين، ولم أتصيَّد أرنباً بعد ذاك .مرارةٌ تمسُّ ضلعاً خفياً، منفلتاً من أسطر أضلاعي، إذ أتذكَّر الرجلَ ذا العينين المحوَّتين، وقد أمسك بساقيْ قَنيْصتَيْ التي أرْدَيْتها، لا يفلتها إذْ أشدُّها منه، فيما فوَّهة بندقيتي تكاد تخترق فمه من ضغطي بها على شفتيه، وهو - بدوره - يضغط بفوَّهة بندقيته على مثانتي. أيةُ برهة كانت تلك المثلومة ثُلْماً قوياً بضربة الغضب المجلوِّ على مبْرد الله؟. ألم يفهم، بصمته الأخرق، أنني انحدرتُ، كُلِّياً، إلى الفراغ الذي تتعادل فيه الأفعالُ، وتتماهى، بانذهالها عن معانيها، واستتبابها على سديمٍ لا حُكْمَ للشرِّ أو الخير فيه، ولا حُكْم للعاقبة فيه، أقصاصاً كان أم نَدَماً، على اجتراحِ القتلِ؟. هي برهةُ انحلالِ العقلِ - بعد تصميمٍ عارضٍ، طارئٍ، فجائيٍّ، أو مدبَّرٍ بالنظر الشديد فيه - إلى حركةٍ محضةٍ من سبَّابة اليد تنثرُ زُلالَ القدَرِ، مع الدم، على أعشاب البريَّة هناك، في العراء المشطور بثرثرات المياه الخفيضة في نهر «عاكولة». غير أنني لم أضغط على الزناد، بل أرخيتُ قبضتي عن عنق الأرنبِ وتركتُه يتأرجح، طليقاً، في يد الرجل ذي العينين المحوَّتين، وعاينته ببصري، وبقلبي مبتعداً على مهلٍ، حاملاً قَنيصةً هي مُلْكي قطعاً.

أن أكون قادراً على القتل، جاهزاً له، ممتلئاً بالرغبة فيه: ذلك ما صِرْتُه ، تحديداً، في مواجهة الرجل. وإذ ابتعدَ أغاظني - وقد نسيتُ الأرنبَ - أنه هو الذي تدبَّر لي حيلة الرغبةِ التي لا تُستَكْمَل، أيْ : أنْ أوشكَ على القتلِ ولا أَقتُلَ، فكدتُ أبكي حَنقاً.

(*) الفصل الأول من رواية : «القلكيُّون في ثلثاء الموت : كَبِدُ ميلاوُس»

شعر

امرأة في حالة استرخاء

فدوى طوقان

حوارية

دعاني إليه، هو البحر فاضَ
علا مدُّه موجةً إثر موجه
تباعدت .. شدَّ ذراعي إليه
- : يا بحر كلاَّ !
أخافك يا بحر ، عد للوراء
أخافك ، مزَّقت الريح كلَّ قلوعي
ومركب عمري على المنحدر
تراجع إلى ما وراء الوراء
يا بحر فات زمانك عندي
وفات أوان اتساعك

- : أنا اللاَّ زمان أنا اللاَّ أوان
أنا الأبد السرمديّ واللاَّ نهاية
أنا الماء حلم الصحارى
تمدُّ يديها إليّ الصحارى
تغمغم لي بصلاة المطر
أباركها وأسوق إليها السحائب، تومض فيها
نصالُ البروق، يزمجر فيها هزيم الرعود
ويهطل يهطل ماء السماء
فتخضر فيها الرمال ويورق حتى الحجر

- : أخافك يا بحرا
- : أنا محور الأرض، سرُّ التوازن، سرُّ التناغم في الكون
سرُّ الحياة
- : حنانك يا بحر ، ماؤك ملحٌ وموتٌ وأنت الضلال
ووهم الخيال
وأنت النقيضان، أنت البهاء وأنت الثراء
والنشوة المشتهاة
وأنت التوتر، أنت التمزق، أنت اختلال العقول
وأنت الصراع وأنت الضياع واللاَّ أمان
وأنت القويُّ وأنت العتيُّ
والقاهر المستبد
أخافك يا بحر عد للوراء لأقصى وراء الوراء

- : أنا عبقر الشعراء
أنا مبدع المعجزات
أوشّي نسيج الوجود بدرِّ المحارات ،
بمرجان قلبي ، ألوّنه بمذاب العقيق
أوشّيه باللازورد
أنا الماء .. وردة روحك عطشى
أنا الماء محيي الموات

. . . .

. . . .

وأدخل في جسد الماء : ياقوتة الجذب أنت
لبيك لبيك
أحبك ، خذني إليك يا سيد الأرض
خذني إليك

نوفمبر / ١٩٩٦

وردة ديسمبر

وأقبل ديسمبر الجهم نحوي يحثّ خطاه
يدثر بالثلج جسم المساء الكئيب
وكان القمر
على طرف الكون يزحف واهي الخطى -

نحو كهف المغيب
وريح الشتاء تعرّي الوجود
وتفرغه من هبات الحياة

**

فيا أنت ، يالوردة المعجزة
ترى كيفَ أفلتّ من معطف الثلج ؟ -
كيف عبرت حقول الصقيع
وكيف نهضتِ بهذا الرُّواء، بهذا التوهج -
هذا السطوع البديع
نشرت على الكون حولي
بشاشة وجه الربيع
وغيّرت طقس الفصول
وأية كأسَ نبيذٍ رفعت إلى -
شفتيّ وأيّ انتشاءْ
بخمرٍ تعتّق عبر الدهور وأيّ ارتواء
طلعتَ عليّ وأهديتني كل هذا الجمال
وكل ثرَاء الحياة وكل ينابيع هذا الفرح
وكل ابتسامات قوس قزح
وعلمتني كيف تصبح دنيا المحال البعيد المنال
حقيقة
وكيف تحولُ هشاشة هذي الحياة
وتُخلقُ خلقاً جديداً فتغدو الحياة صديقة

فيا وردة الورد يا حُقّ طيبٍ
يعطّر جدران قلبي شذاه
ويا وردة الورد سيّدةُ القلب أنت ،
وأحلى وأغلى هبات الحياه

يناير / ١٩٩٧

صورة ذاتية

للأبيات القليلة التالية قصة :

قدِمَتْ إلى البلاد في ربيع ١٩٩٦ مصوِّرة فرنسية منحازة للفلسطينيين، جاءت ومعها مشروع إقامة معرض صور

فوتوغرافية متنقل لعشرين فلسطينيّ بين فنّان تشكيليّ وموسيقيّ وشاعر، وقد دعمتها فرقة صابرين في القدس، وبعد مرور بضعة أسابيع على استخراج تلك الصور وافت كل واحد منّا بصورته طالبةً منه أن يكتب بضعة سطور تعبّر عمّا أثارته فيه الصورة من إحساس.

أمّا أنا فقد رأيت في صورتي امرأة في حالة استرخاء تام وكأنها آتية من مشوار بعيد، وفي عينيها نظرة متأمّلة كأنها تقول: آن لهذا الفارس أن يترجّل.. وقد صار المعرض برعاية المركز الثقافي الفرنسي في القدس وبرعاية وزارة الثقافة في رام الله وفي نابلس.

وراءك شوط طويل المدى
سفحت عليه سنين العمر
وقد فلسفتك حياة تمرُّ
على جانبيها بحلوٍ ومر
زوت عنك وجه بشاشاتها
وأولتك وجهاً لها مكفهر
خَبِرْتِ تناقض حالاتها
ولم تدركي كنهها المستتر
لقد حان أن تستريحي وتلقي
عن المنكبين غبار السفر
وحسبك أنك لم تُهزمي
ولا حطمتك سهام القدر

١٩٩٥/٧/٢٥

في هذا الوقت

النوم عَصيّ
والليل تطوّل مسافته، والصمت رفيق
يا سيّد قلبي يتمنّى
قلبي في هدأة هذا الليلْ
لو يعبر حُلْمَك بعضَ الوقت
لو يدخل في طيّات الحلم ويسرُب طيفاً في عينيك
يتسلّل من تحت الأجفان
ليلامس جبهتك السمراء ويرشف دفءَ يديك
قلبي يا سيد قلبي ، في كل مساء
يتمنّى في هذا الوقت
لو يزرع عند وسادة رأسك وردة حب

تحكي في همسٍ عن شوقٍ
يتجدّد في مجراه كما يتجدّد ماء النهر
تنبيك بأنك في شعري
أنت المعنى أنت الرمز
إنك إيقاع وجودي والنغم الأحلى في عمري
تحكي لك عن أغرب حبّ
حب الأخت أخاها، حب الأم لواحدها
حب صديق لصديق
يا سيد قلبي
هذا حبي الظاهر، لكن
في قلبي شيٌ آخر .. يختبىءُ وراء الصمت
ليتك تفهمني في صمتي ..
في صمتي رؤيا تتّسع وتكبر والكلمات تضيق

نابلس

جهاد هديب

حبيبتنا الأرق وأمها العتم

الأرق الذي احتبس النوم في الأعالي
أرجحك بين سرير وكتاب؛

ليلٌ عققتْ في اسوداده النجماتُ
لكن النافذة شاحبةٌ قليلاً
كأن ضوءاً غشاها.

قلّبتَ الفراغَ على أكثر من وجه، مثلما حَجَرُ النرد بين الأصابع التي للاعب أيْقَنَ الهزيمة ونسيَ عينيه في إثْر عنكبوت يتسلّقُ الزاوية. ثم تخيّلتَ مدينة تسعى من ملح إلى سراب حين احتبَسَتْ آلهةُ قديمةُ المطر، كان للمدينة عيناً غريقة عذّبَ شَفَتَيْها سؤالٌ وابْيَضَّ قلبها من أسباب العطش.

شيئاً.. شيئاً
صِرْتَ شبيهاً لذلك الجنرال الذي لم يَخُضْ حرباً، لكنه خرج مجروحاً من الحروب كلّها؛ وقف في المرآة يَتفقّدُ كآباته حيث تَغَضَّنت الجبهة ثم أصغى لصرخات جنوده العُزّل فيما يعصرون قلباً للذئب بقبضاتهم وعيونهم في الشمس التي يَتوعّدونها.
إنّه على كرسيّه الهزّاز؛ يُحدّق في السقف ويأخذ مسألة رياضية من طرفيْها إذْ يَنْسبُ حبيبته الأرق
إلى أمِّها العَتْمْ
وقد أطلق جنوده
- ثانية -
ينهشون البَرِّية.

هكذا سهى عنك ليلٌ :
أوْرَدَكَ النبعَ وأبْقاك على ظمأ هناك.

* * *

الشمسُ في مرابضها، وما أرسلتْ بشائر بعد
لكن الأزرق يتلألأ منذ انْقضَّ الغبش.

ظلّت العتمةُ تعرّي لكَ فكرتها الفاتنة.

تُفكّر أنّ نسمة تغمرك الآن هي امرأةٌ غمرَتْكَ مرّةً
ولَسْتَ تعرفُها، فترى مطراً يغمر المدينة حقّاً وتَبْتَلُّ أنت
بارتباك.

كانت الظلالُ تولّدُ رخوةً في زقاقٍ مقابلٍ وخيطُ نملٍ يولَدُ منها يَجْتَلبُ حَبّاً إلى مخازنه في الصدوع التي في حائطٍ كَتَبْتَ نافذة عليه وما جاءتْ المرأةُ ذاتُها ولا أسقطت الستائرِ.

مَحَوْتَ الكتابة
ثم بذرت في الصمت صُوَراً أخرى.
ولم يَنَمْ الكلام.

* * *

ها أنت تَحْبسُ قلبكَ الذي من قليلٍ سابَقَ أرنباً
برّياً؛ تُغْمِض بقسوةٍ وَتُفكّرُ:
حماقةُ النسمة أنْ كَسَرتْ تلك الآنية التي للساحرِ
فاندلقت صورٌ على الرمل كأنها الماء
حماقتي أنني أدَعُ امرأةً تُكْثِرُ من حولي نافذتها كلما نسمة مَسَحَتْ عينيَّ بخدر وأوْرَف النعاس.

غُرَباء:

هبطوا على مَقْرُبةٍ
ثم جاؤونا بصحنٍ فارغٍ
أولئك الذين مرّوا بعتباتنا
سقطت من عرباتهم ذكرياتٌ.

طالعوا أكُفّنا

فأخبرونا عن بللٍ في الفراش
وعن ميّتٍ جالَ البارحة في نومنا
بساقه الواحدة

أنبأونا عن حروبٍ
وأغنيةٍ لنا
فيها صمتٌ كثير

أنبأونا بخطانا
تُباعُ للهجرة لا تكفي
من حنينَ إلى نيسان
من نسيانٍ إلى حنين

أنبأونا عن امرأة
تُخرِجُنا من ضلعها وتَبْقى بعيدة
وعن أيدينا عمياءَ
تَحْدُسُ الرغبة مذْ تكون مُبْهمة

***

لا شعراءَ بينهم

لكنهم أكثروا من الحرائق
ومن خطوطٍ على الرماد؛
من البريد لا يحمله سعاةٌ
ومن الحظائر تُشْبِهُ بيتاً للخُلْد.

قرّبوا آذانهم إلى صخرةٍ
وبكوا لمّا سمعوا النَبعَ؛
قالوا أنّ امرأةً لهم
ذُبحَتْ هنا
قالَوا أنهم كلما نأوا عنها
ذهبت فيهم الوحشةُ

كنّا نراهُمْ
يطاردون الحمائم بنبالٍ
فتعود كلابهم بأفاعٍ مائتة.
قُساةٌ
لهم وجوهٌ، كأنها التي للذئاب
حين رفعوها نحو آلهةٍ تبدّى طرفُها.

* * *

تلك الليلة التي وقع في إثْرِها صُبْحٌ مثلما تتحقق أمنية؛
هبطت ريحٌ على عجلٍ
وأخذت حتى حساء العرّافات
مخلوطاً برمل؛

جئنا الوعر
ولم تكن سوى أحجار ثلاثة تتقابل
كما لو أنها أكباش تأهبت لتناطحٍ
غير أنّ حنيناً اشتَعَلَ من بينها
ما عهدْناه من قبْلُ
يطلقُ دخانه نحونا هكذا؛
هكذا
أخلَيْنا البيوت لهجرانٍ
وأقمْنا على السطوح.

* * *

ما من أحدٍ انتبه للّذي
تحرّك تحت الرماد، حتّى الذين
اقتلعوا تلك الحجارة إلى أسوارهم
لا يرون مطراً يُبدّلُ ألوانها

ظلّت الصور مُلقاةً
لها ميْتةٌ كأنها تلك التي
لطيورٍ كانت تُهاجرُ.

* * *

لم نُلتدّ بخطيئةٍ

ولم تَنْجُ من بَعْدُ توبة،
والذي رفعناه فيَ أصواتنا
عاد بنا
وكان الأحرى ذهابُنا إلى مَصَبٍّ
كي نقايض حجراً نهبناه
ببضاعةِ حروبٍ من أجْلها.

مرآة ريتسوس، أحياناً

١

لا يُنْقِذُ الشِّعْرُ من حُبٍّ
لا ألمَه ولا غِبطةً تَنْتَشِلُ من ألمٍ.

نجا من الحُلم
فغادر غرفته إلى السطوح
حيث المرأةُ التي تَنْشُرُ جسداً
كما لو أنه غسيلُها الحُلو
من أي شهوة،

ولَمَّا تَبِعَ الرائحة التي تدعو
زلَّتْ قدماه عن مواطئها. لذلك
اختلط الندمُ بخسرانٍ
أو تجاوَرا؛
صار الأشْبَه بقصيدةٍ كُتِبَتْ
ولن تجد الذي يقرأ

أحياناً
يذهبُ المَرْءُ أبْعَدَ في المرآة
كأنَه يمضي إلى عرّافة
يذهب كي تؤكّد الصورةُ نفسَها؛
فلا يرى سوى السطح فارغاً
والفضة التي أعْتَمَتْها فضةٌ

٢

كلّما ، وقفتُ في المرآة
خسرتُ أشياء، حتى أنني
صِرْتُ عادتَها الوحيدة.

أحياناً
عندما يُلمّع الليلُ نجماتهِ كُلَّها
يتوهجُ الأزرق، إذْ ذاك
تصل من غرفة مجاورة
الهمهماتُ التي كأنّها لسرّاقيْنِ قُرْبَ خزانة
ثم أسمع خطىً أذابها النعاسُ
تَدُبُّ على الممر.

بَعد لأيٍ، كُنْتُ
أعثُر على الصباحات،
مخمورةً بالكآبة

فأعيدُ إلى المرآة أشياءَها
وأمسحُ الآثار التي لرجلٍ كان؛
أجمعُ كسَراً من قصائدَ
وأخبّئها للَيْلةٍ قادمة.

غادة شافعي

شموع قليلة

شموع قليلة

بضعُ شموعٍ ترعى في النهرِ المجاور
لوَثْبَةِ الليل
بضعُ شموعٍ حبلى باحتراقاتٍ تُسعفُ
حاجةَ النارِ للعزف
على ورقٍ من دخانٍ يَئِنُّ
فيؤرّقُ الصَّمتَ المطمئنِ.
بضعُ شموعٍ تُسيل
كحفنةٍ من عدمٍ يلمع
لتضيءَ لكَ حائطَ الظل
حينَ يُكرّرُ سقطاته
بينما أنتَ واقفٌ إزاءَهُ
تُحاورُ أطلاله
وتضيفُ إليها خرائبَ سابقة
على الذكرياتِ المُكهربة بحنينٍ دفين
سابقة على النسيانِ
الذي لا يُفوّتُ فرصته
في اقتناصِ زُوّارٍ آخرين يجيئون من ضفةٍ فائضة
يتبادلون بالهمسِ تواريخَ صالحة
لغيابٍ لا ينقص.

بضْعُ شموعٍ وليْسَت تجوع
الاَّ لتأكلَ من جسمها الوثنيّ
هذا الذي يُذَوِّبُ أجزاءَهُ
كإلهٍ يُقرِّبُ أعوامَه الألف قبلَ الولادة.

بضْعُ شموعٍ على العتبة
وما زالت في موازاة أصدائها
تبوحُ بما يفتحُ في الشَريان
نوافذَ لا تَرُدُّ ستائرها المُشرَعة.
وما زالت تتسابق كأنما حوافر حصانٍ
يسوقُ الظلامَ إلى أبد النوم
في غرفةٍ لا بياضَ يواكِبُ عُزلَتها اللامعة.

يقظة التيه

في مثلِ هذا الوقتِ الذي يجاوِر
صدى
اندفاعة
الضوء في خرائطِ المسافة.
ثمة من يهرعون إليَّ
كي يوقظوا في ثيابي
الفجرَ الذي نَسِيَ اشتعالاتِه في الوسادة.

وَجهُ مَنْ يلمعُ في زجاجِ النافذة
يَدُ مَنْ تطرقُ خشبَ السريرِ الذي يحتوي جسدي
غطاءً كاملاً لفراغهِ؟

الضوءُ يدلفُ من ثقبٍ لا يراني
والنهرُ خلفَ الباب
يذهبُ في رقرقة يومية.
كأنما ينادي بلا ذاكرة
على قواربنا الورقية.

هل نهرٌ يمدُّ إلى أباريقي المُهشّمة ماءَهُ؟
هل قاربٌ يمشي إلى ما يكملُ يقظَةَ التيه؟

(ظلٌّ آخر يهوي على سجادةٍ مثقوبة
يعوي قليلاً
كي ألتفت إلى ما فيه من صدى أمسٍ يموت)

أذهبُ متراً آخر في الصمت
وَأَلَمّعُ البرواز حيث الصورة التي تَضجُّ بالألوان
والأجنحة المفتوحة
كأنما لعناقَ طويلٍ
كأنما لرحيلٍ يُمزّقُ أكمامَ الوقت.

(وجهٌ مكسوٌ بشموعٍ طويلة
يسقطُ في هامشِ المرآة.)

كل هذه السنين الحافلة
بشراسة الخيبة
كانت شاهداً على تحوُّلِ العمرِ إلى خريطةٍ
تزدحم بمعالمِ الطعنة.
شاهداً دائماً
على تحوّل الحلم
إلى شجرةٍ تُكرّرُ سقوطَها كل موسم.

أيها الوجهُ الذي لا يُشبههُ
النهرُ ولا المرآة
كيفَ انسكبتَ في إبريقي المُهَشّمِ
هذا الصباح
كقهوةٍ عديمةِ الكلام؟

الوجه والمرآة

رُبما لأنّ الوجهَ في المرآة

كانَ يأتي متأخّراً عن ظلِّه.

رُبما لأن أيدٍ تَخمشُ الهواء
كانت تلتقطُ ما يَسقطُ من حشائشِ الشمسِ
على رأسِ النهرِ وهو ينحني..
ربما لأن الوَقتَ كانَ يزحفُ ببطء
بينما العمرُ ينزلقُ في الحفرة.

سقوطٌ طويل في المسافة التي تفصلُ الوجه عن ظلِّه
وصراخٌ شائك يوقظُ في الحنين
رعشةَ الأصابعِ الأولى
وثانيةً قرقعةَ الثلجِ
في الطريقِ الذي يَصِلُ رأسَ الجبلِ بقدميه.

ربما أنت
كنت تقطفُ ظلّك
وتقذفهُ إلى رأسِ الجبل
فيسقطُ مائلاً
ويتبعك كقطٍ جائع
في الرصيفِ الأخيرِ من الليل.

عبور الفراغ

صمتٌ أول
ينسابُ على الحوافِ الحجرية كشلالِ نافورة
صمتٌ بلا فواصل
نعبرهُ في المسامات التي لا تقلُّ
بظلالٍ تقتربُ أو تبتعد
وبعيونٍ تقطف ريشَ الهواءِ المحايد.

هنا حيثُ لم يعد للزمنِ من ذاكرةٍ تسنده
أو تتكيءُ عليه
ولم يعد للنشيد من أيدٍ

تلوّح به في فضاءات مخلوعة الشبابيك.
الأيدي مقطوعة
والأرجل كذلك
أما الرؤوس العارية التي تطفو بين إغفاءتين
مؤلفةً يقظة أجراسٍ ينقصها الرنين
فلا تعبأ بالثقوب التي تُحدِثُها في الوسادة.

عابرينَ بخرائبَ لا تطمئن لأمسٍ فائضٍ عن ظلِّه
بلا طبولٍ شاهقةِ القرقعة
وبضوءٍ خافت
يحرس تساقطَ الخطوات.

مزيداً من العربات المدفوعة إلى ما بعد الوقت
مزيداً من الرايات
التي سترفُّ إلى أن تقطفَ الريحُ ألوانها
واحداً
واحداً.

***

مَرَرْنا بشموعٍ قليلة خرساء
لا تكفي لاستبدالِ طقطقةِ الكهرباء في الأعمدة.

***

أغمضنا عيوننا كما تُغلَقُ أبوابٌ في الجوارِ المحاصرِ بالنوم
وانزلقنا حتى آخر سُلَّم
فلم نُبصِرِ إلاّ فتات حلمٍ تراكم.

***

دونَ أن نعلم
ما يخبيء لنا الوقتُ من سهامٍ في جعبته
وَلجنا الفصلَ الخامس من الحديقة
وقلنا للفراشات التي تَبِعَت ظلنا

أن تحمل الصرخة
في فوضى الأجنحة.

***

كان شائكاً أن نُقحِم الفواصل
في الحوار الذي لم يتم
بين لحظتين:
كل واحدة تنعطف باتجاه أبدٍ
يعرفهُ لا أحد.

***

عابرين كمن يؤجل خطاه إلى رحيلٍ أقلّ
بين صمتين تُسْمَعُ أجراس من لم يلتقط الزمن غبارَهم الطويل
بين نافذتين يُطلُّ ما يُذَكّر بالذي لم يَزَلْ.

عابرين كما لم نَكُنْ :
الأيدي تُلوِّحُ في فراغٍ شائك
والأسماءُ في حجرٍ قديم
تَحكُّ الأبجدية في دمٍ ينسى.

نهر واحد للحصان

نهرٌ للحصان المنحوت
من خَشب الكَائن
نهرٌ واحد لَلحصان.
وَممرٌ داكن للحنين الذي يمتطي القلبَ
وَيعدو بلا بوصَلةَ.

نهرٌ للغمام النازل
فوقَ أطلال ليل الحديقة
نهرٌ واحد للَشموعِ الوحيدة
فوقَ المنضدة
تنقصُ ضوءاً آخر

بعدَ كلِّ شتاء يُغلقُ النافذة
وَيُعلِّقُ في الخزانةِ أكمامه الفائضة.

نهرٌ للحريق الطويل
في قميصٍ يَحِنُّ إلى اشتعالٍ
يقطفُ الهواءَ مِن ظلالهِ.

نهرٌ مرَّ بالنسيان
ثم استدارَ لضفةٍ أخرى
تُعلمهُ رقصاً على إيقاعِ ماءٍ لا ينادي شمسَهُ.

نهرٌ للحصان المنحوت
من خشبِ الكائنِ
نهرٌ
واحد
للحصان

عكا

أصوات جديدة

أيمن كامل اغبارية

قصائد عن الصحراء والعرب

سراب

للعرب سَرابٌ مغايرٌ عن سواه
ذو فرادةٍ كَقلبهم
خاصٌ بِهِم كرجولتِهِم
خفيفٌ
كَما حينَ يهبون للنجدة
أو كَثِقل سبيةٍ عذراءَ
رقيق
كذؤابة الخنجر
أو كاستَهلالِ النسيب
عَذبٌ
كَالليل حين ينقطُ عَن أطرافِ شَعر الحبيب
مُراوغٌ وَذو حيلةٍ
بدهاءٍ ينادي العرَبي بحلوِ الوصُولِ
يدعه يقتربُ
كَالحرقة إلى كَبَدِ المهجُور
يهتفَ لهَ بِفمٍ من عسلٍ
يَدعهَ يمُثلُ أمامَ عيونِ الرمل
يقترب العربي ... يقتربُ
مُعتمداً روحَه يقيناً ولجمة الشمال

يقترب ... فيصدمه ... يصدمه
يُباغته سوادٌ على مَراياه
بصورة عطشه على أصل ارتوائه
يَرى العَربي أنه لَم يَضع لكنه لمَ يصل
وَيكتشف أن أبوابَ الوصُوُل
ضيقةٌ كالفضاء المثبت بين قرني الغزال
والدخُول دخولٌ إلى دخولٍ
صَعبٌ كرد الغزو
كُله مرارة
كالقهوة العربية
كجزِّ النوَاصي وكَشَحذ الريقّ
كُله خيبةُ أملٍ
كَما حين تحتقنُ الفراسةُ في التيه
والقصيدةُ لاَ تكتملُ إلا بالقمر
وَبالعرب يحتالون على حنينهمَ بالسَفرِ
عَلى حُبهِم بالخَيل
وَعلى حقيقتهم بالسَّراب
سَرابٌ ماكرُ الشراسَة
بَدويٌ في انتقامه لطلَته وغيابه
يُلاحق العربَ فيَ ترحَالهَم
يُشعلُ ضبابَه على مَقربَةٍ مِن خِيامهم
في اللَيل
ويُسَيِّرُ مطايا رُؤاه عَلى بُعدٍ
بمحَاذاة ركائبهم
في النهَار
لاَ يكل مِن واحةِ
ولا يضنيه ماء
مَاضٍ في غيِّه
يَدعي على العَربَ أبوتَه
ناشراً بينهم نبوءته
مُصراً أن يكونَ منديلاً على عَينهم
لثاماً عَلى فمِهم

عقالاً على رأسهم
ومَفاجأةً مستمرةً في حَياةِ عطشِهِم

غرف من كلام

«إلى الملك الضليل عساني احتذيت به»

عندما يرتحلُ العربي
يَطوي خيامه
كلاماً فوق كلامٍ
وقصيدةً فوق أخرى
ففي الشعر غرفٌ
فيها قمرٌ يستديرُ
عندما نحبُّ
أفقٌ يتسعُ
اذا أطلقنا فيه صقرَ وَحشَتِنا
وشهوةٌ يُصيبُ الخدرُ قدميهاَ
اذا أطالت النومَ تَحت أظافرِنا
غرفٌ من كلامٍ
يحملها العربيُ إلى كل مكانٍ
مثلما الكتبُ القديمةُ
نفرغ من قراءتها لكننا نَصْحَبُها
مَعَنا ونَرافقُ أبطَالها كلَّ العمرِ
غرفٌ من كلامٍ
فيها نستطيعُ الصَّيد بحرية
وفيها برية لَيست في حمى أحدٍ
غرفٌ من كلامٍ
نستطيعُ أن نُربّي فِيها مَخاوِفنا
لتصيرَ أليفةً
وأن ننصب مِصيدةً مِن الغموضِ
لوضوحِ الليلَ
وأن نخزنَ ألفَ استعارة
زاداً لحصَانٍ وذئبٍ ونعامةٍ
أسَرَهمَ بيتُ شِعرٍ واحد

غرف من كلام
نستطيعُ فيها أن نُقيم خِباءً لذهولنا
مَسجداً لشُكوكنا
وَواحة لغُربتنا
نُقيمُ فيهَا ونرتحل منِها إليها فيِها
نطوي فيها خيامنا
عمراً فوق عمر
كلاماً فوق كلام
وقصيدة فوق أخرى

أقدام زوجته

عليه أن يُتم الكلامَ
وَعليه أن يُتم السَفرَ
عَليه أن يُفرقَ بين السرجِ والحصان
وعليه أن يفرق بين القصيدة والشعرِ
عَليه وَعليه وَعليه
حتى يصلَّ في الصحراء منزلةً بَعدَ البكاء
لا يستطيع الليلُ فيها أنَ يسيءَ إليهِ
عليه أن يطعمَ حصانَه
بدافعِ الحُبِ لا بدافعِ الشَفقة
وَعليه أن يريح القصيدة قليلاً
من ثقلِّ القمر
حتى يصل في الصحراء إلى مكانٍ بعد الحُبِ
يستطيع فيها أن يشتهي من جديدٍ
في الصحراء ما لا يَراه
في الصحراء ما لا يصله
بعد الأخضر القليلِ طمأنينة
وَبَعد الماء شفافية
لذلك عليه أن يُصلي كثيراً
أنَ يشف ويرقّ
وَأن يغسل بريقه أقدامَ زوجته
لِتشفى مِن مشقةَ السيرِ نحوَهَ.

وَيُطرّي شهوتهَ نحوها
عَليه أن يُحبها خارجَ القصيدة
أن يكُف عَن أسفاره
وَأن يَتَعرى مِن كلماته
حتى يصل إلَى حَيث لَمْ يَصل بعد
وَليقولَ مَا لم يقله بَعد

قيس وليلى

(١)
أنا مجنون ليلى
مُنذ أنجبني حُبُّها
قد تكون السماء قابلةُ القمر والحزنِ
هي من أسمتني أيمن
تَيَمُّناً بالصحو من الغياب
وَبقيس حِين وجد بالسفرِ
ليلى في سِواها

(٢)
فجأة .. ذكرى
فجأة مطر .. فجأة
مثلما العربي إذ لا يجدْ أصابعَه
على خاصرة امرأته .. فجأة
مثلما قصيدةٌ بلا لجامٍ
تُحاول أن تحمل قيس بالكلام
إلى وصوله
إليَّ ... أنا جُنونُهُ
وَكابوسٌ يزعق عَلى قصائدِه

(٣)
قمر كإنغراز إظفر
رَعدٌ أسودَ الشَهوة
وَبرق انتصب تحت الغيم

تَفقدَ الليل أعضاءَه
هَبَّ تحيبُ حصانٍ قديم
ثُم فاضت قصيدة
عَلى نصف الدفء
وَعلى ليلى العزلة

(٤)
خوف من شدَة الضم
سَيل نياقٍ تفلت من عقالها
تحط من عَلٍ
مَوجات دم
جنسٌ يقف بالصُخب
على أبواب القصيدةَ
ولا مطيةٌ سوى التي
بجوار «الملكَ الضليل»
لا مهبَ لي سوى جلدي
وَلا ريح إلا البسملات
المُطمئنةُ بالحياة
التعاوَيذ أوتاري في الأرض
والصلاة خبائي
أخاف الحبَ من شدة عشقي للّه
أخاف الجنس من شدة الَشعر
عَلى قصيدتي

(٥)
لسان القصيدة جرَّحه الماء
وقَيس أضناهُ
أن يظلَّ سِرجاً للعطش
رَحل
أيامه ترعى أمامَه
جَاب كلّ الأودية
رَأى كل الرسُوم

شَاهد ليلى
تزحف على بطنها
بين الأفاعي
إنصرف عَن قتلها
وَضلّ عن قمرها
غَربت عنه القصيدةُ
وَأبقت ظلها على روحه
وَقفتُ أعدّ غنائمِ القبائلِ
لَيلى وَحُليّها
قيس وَجنونه
ذَهبُ الذهاب
فضةُ الغيَاب
وَارف الخَطفَةَ
وجمَال الجنونَ

أم الفحمَ

نوال نفّاع

تقمصات

١ ـ ضلعٌ خامس

ذات صدفة .. بلا ماء
غسلتْ ليلَ الظلالِ
عَصرتْ فرشاتي
شرّعتْ شبّاك الخطوط
تناولتْ كفّي
بلا خيوط
عَقدتْ وَجهها بالزوايا
بالخرز العَسلي
شكلتْ شعرها بالمرايا.
ذات عتمةٍ.. بلا أقمار
هرّبتْ ملامحها من كل الصور
تركتْ لكفي ظلَّ مسْمار
كي أعلّقَ متى أشاءَ جلديَ
وجلدَ الوقت.. الذي سأختار
ذاتَ انكسارَ
هوتْ من جرحٍ في الزجاج
سقطتْ من قفص في صدري
على ضلعٍ لم يعرفْ يوماً إطارا.

٢ ـ ربع خامس

جنديّاً شقيّاً...

في الربع الخامس
لا تعدْ
ثوباً مرميّاً
في علبة خشب
ولداً شقياً...
وإن خلعتْ طفولتُكَ ذاكرتَها
من حذائك الصغير
لا تعد بلا قدمَين
في الربع الأخير
ولداً شقيّاً...
وإن ذابتْ آخرُ قطعةِ سكر
في فمكَ
وإن ضاعت آخرُ كسرةِ قلبٍ
في دمكَ
لا تعدْ
اسماً جريحاً في متاهة قصَب
لا تعدْ
خبراً غريقاً في جريدة
ذات صباحٍ بلا قهوة
ذات شتاءٍ بلا حطب.

٣ - بُعدٌ خامس

تتسعينَ...
وسط اجترار الحكايا
بُعْدَين في اللَوحة
وأسئلةً في حَلْقيَ
حين أنادي: يا مدينتا
ولا تأتي.
تتسعينَ... في الصمت
حينَ تذوي الشوارعُ في عُروقي
تنطفىءُ المرايا في سريري
وعلى الفراغِ يهوي عِناقي

تتسعين .. في الشَّك
حينَ يختنقُ الوقتُ
وفي آخر بُعد أنشَّقُ
ساعة رملٍ وساعة ماء
تتسعين... بلا سَبَب
حين يصدأُ الحلمُ
وتمطرُ مفاتيح
تتسعين في السراب
في البُعد الخامس
حين يصحو نبيٌّ في الكتاب.

٤ ـ جدار خامس

حين أعودُ
لا أقلقُ مَنامَ العتبة
أخلعُ قدميَّ خلفَ الباب
أعلّقُ قليلاً من الحزن
في الخزانة.. مع باقيَ الثيابِ
أستلقي بلاَ جهات
مقشّرةً من القسوةِ
عاريةً كالابر
من تُرابك المخْبوزِ بالموتى
من صدرِكَ اليابسَ
على الجدارَ الخامسَ
أورقُ بلا استئذانٍ
نوافذ بلا حواف
أرمي انتظاري لقمرٍ تربَّعَ
في السقف حتى تَعفَّنَ
أرتقُ انكساَري
على الجدارِ الخامسِ
أزهرُ بلا ميعَاد
كَفّاً في كفك العَابثة
قدمين في طرَفِ البابِ.

دراسات

في منطق ما بعد الحداثة

محمد جمال باروت

ما يزال التحقيب المدرسي الثلاثي للتاريخ العام إلى تاريخٍ قديم وتاريخٍ وسيط وتاريخٍ حديث سائداً إلى يومنا. غير أن البحث حول التحديث كما تطوّر أبّان الخمسينات والستينات أوجد الشروط المناسبة لإعلان نهاية الحقبة الحديثة وبدء مرحلةٍ جديدة ما بعدها، شاع بين السوسيولوجيين والنقاد على تسميتها بما بعد الحداثة[1]. فينحصر التاريخ الحديث وفق هذا المنظور الأخير في متنٍ «تام» و«منجز» يبدأ، اصطلاحياً، وفق معظم المؤرخين بعام ١٤٥٣ (سقوط غرناطة) أو بعام ١٤٩٢ (فتح أمريكا) وينتهي في خمسينات القرن العشرين أو ستيناته مع دخول المجتمعات الصناعية الأكثر تطوراً في مرحلة تحول جديدة أطلق عليها أسماء متعددة من أبرزها: مجتمع الحضارة المبرمجة ومجتمع الإعلام والمجتمع الجماهيري والمجتمع الاستهلاكي ومجتمع رأسمالية متعددة القوميات والمجتمع ما بعد الصناعي[2].

تتخطى ما بعد الحداثة، مع ذلك، هذه الدلالة الزمنية إلى دلالةٍ مركبة أعمق ترتبط بمنطق المجتمع ما بعد الصناعي. إذ يُنتج المنطق «المُعَوْلم» لهذا المجتمع وفق جانٍ - ماري دومينياك، من داخله، ظواهر جلية تطوّح بالقيم والأساطير التي كانت أساس الحداثة في الغرب نفسه، وتثير أزمة الهوية بوصفها أزمة المعنى شكلاً ومضموناً، وتضع عقيدة الحداثة في التقدم والليبرالية (الحرية الفردية) والشمولية الغربية موضع التساؤل[3] بل موضع الإنكار والتقويض. ومن هنا يمزّق منطق العولمة، داخل الغرب نفسه، العلاقة ما بين الدولة والأمة ويجرُّ إلى تمزق الأمة كما تكونت تاريخياً[4]، أي إلى تمزق الهوية. إذ تفرض عملية «الانتشار» الإقتصادية في المرحلة الراهنة للرأسمالية مرحلة «العولمة»، وبمساعدة من التقنيات والتكنولوجيا، تحولاً في وظيفة الدولة وصورة المجتمع الذي توحي به. فلم تعد طبقة صانعي القرار مكوّنة، حسب تشخيص الفيلسوف الفرنسي جان - فرانسوا ليوتار، من الطبقة السياسية التقليدية بل من شريحة مركبة من رؤساء الشركات والمديرين رفيعي المستوى ورؤساء المنظمات المهنية الكبرى. والجديد في هذا كله هو أن أقطاب الجذب القديمة المتمثلة في الدولة القومية

والأحزاب والمهن والمؤسسات والتقاليد التاريخية أخذت تفقد جاذبيتها[٥].

لقد بلغ الاندماج ما بين الشركات متعددة الجنسية، أو عابرة القومية، وهي رافعة الانتشار المعولم للرأسمالية، وبين السلطة السياسية في البلدان الرأسمالية الأكثر تطوراً درجةً واضحة من الشمول والتجريد، تغيرت فيها طبيعة الدولة من دولة تعددية ليبيرالية، تقوم وحدتها الأساسية على المفهوم البورجوازي الليبيرالي الكلاسيكي لـ «الفرد»، إلى دولة مؤسساتية ما بعد ليبيرالية تقوم وحدتها الأساسية على مفهوم «المؤسسة». فالدولة المؤسساتية تنكر فعلياً الخصائص الليبيرالية القديمة رغم استمرار الأسس القانونية للانتخاب العام والحكم التمثيلي. إذ لم يعد التنافس على سلطة الدولة - مثلما لم يعد التنافس في الأسواق الاقتصادية - تنافساً حراً، بل تنافساً مبرمجاً تتدخل فيه عوامل الاحتكار المالي والقوة التنظيمية والدعائية. ولم يعد المواطن بقادر على تكوين وجهة نظر مستقلة بنفسه، بل هو خاضع لمؤسسات عملاقة تشكّله نفسياً وإيديولوجياً. وتكون النتيجة بالتالي هي النفي المتزايد للفرد والفردية، وتصبح الجماعة المنظمة والمؤسسة هي الوحدة الأساسية[٦]. ومن هنا تنفي العولمة «من الأساس فكرة السوق كما تبلورت في أعمال الاقتصاديين التقليديين وتبرّر وصف الاقتصاد الدولي المعاصر بأنه اقتصاد ما بعد السوق»[٧]، أي أنها تنفي المفهوم البورجوازي الليبيرالي الكلاسيكي للسوق الذي ولدت فيه الحداثة. ويفسّر ذلك أن المنظورات السوسيولوجية ترى في مجتمع ما بعد الحداثة مجتمع ما بعد الفرد والفردية. أنه «يُفَيْلِق» الفرد وينمّطه في طرازات ذوقية واستهلاكية وغذائية ورمزية وعملية متشابهة[٨]، ترتفع فيها السلعة من قيمة استعمالية إلى قيمة رمزية بحد ذاتها، فتقتنى لأجلها[٩]. وبكلامٍ آخر فإنه يكيّف الفرد وفق بعد واحد، وتتغلغل صنمية سلعته إلى تلك المناطق من الخيال والنفس التي اعتبرت دائماً، منذ الفلسفة الكلاسيكية الألمانية، معقلاً أخيراً يستحيل اختراقه على المنطق الأداتي لرأسمال المال[١٠]. فما يحدد الوضع ما بعد الحداثي هو أساساً سيطرة «المُغْفَل». ويتضمن المغفل إغفال صورة الموجود وبالتالي حذف الذات، أو وضع الذات في محور مجهول، فيغدو النص هنا - والنص هو كل موجود وليس المكتوب فقط - مجهول الهوية[١١].

تعزز ما بعد الحداثة، بوصفها منطقاً أو مفهوماً، انسحاق المفهوم البورجوازي الكلاسيكي لـ «الفرد» وتلاشيه، وتوصل المذهب الانساني، Humanisme إلى نهايات انحلاله. فيسود في تفكير المنظّرين السوسيولوجيين والألسنيين وحتى النفسيين موقفان من إشكالية مفهوم «الفرد». يتناقض الموقفان في المنطلق ويتفقان في المآل. يرى أولهما أن الفردية ترتبط بالعصر الكلاسيكي لرأسمالية المنافسة (الحداثة). أما في عصر الرأسمالية المندمجة المتحدة (ما بعد الحداثة أو العولمة) وما يعرف بانسان التنظيم في العصر البيروقراطي في التجارة والأعمال كما في الدولة، فإن الذات الفردية البورجوازية القديمة لم تعد موجودة. أما ثانيهما فيضيف إلى ذلك أن الذات الفردية البورجوازية ليست شيئاً من الماضي فقط بل هي أسطورة أيضاً، لم توجد قط، ولم تكن ثمة ذوات مستقلة من ذلك النمط على الإطلاق، فليس هذا البنيان إلا خرافة فلسفية وثقافية[١٢] (موت مفهوم الانسان عند فوكو).

يمثل نفي ما بعد الحداثة للذات الفردية البورجوازية نفياً منظومياً لمفهوم الحداثة نفسها للانسان أو للفرد بوصفه قيمةً بحد ذاتها، أو القيمة الأساسية التي ترتد إليها القيم الأخرى. إذ يبرز مفهوم الانسان - الفرد هنا بوصفه ماورائية من ماورائيات الحداثة أو ميتا - خطاب من ميتا - خطاباتها. ولكن هل للحداثة، في مفهومها عن نفسها، ماورائيات أم أن مفهومها هذا يشكل، بحد ذاته، ماورائية أو ميتا - خطاب؟

تنفي الحداثة، في مفهومها عن نفسها، أية ماورائية. فليس لها خطاب مؤسس سوى ديناميكيتها ذاتها. تتخطى هذه الديناميكية الهائلة في سيرورة توليدها اللانهائي للجديد ونفيه باستمرار(١٣) أية مركزةٍ ماورائية. فلكل الحضارات ما قبل الحديثة تابواتها أو مدوناتها الماورائية المقدسة التي تحدد للإنسان نماذجه ومعاييره وقيمه بشكلٍ مسبق، باستثناء حضارة الحداثة التي لا تستند إلى أي خطابٍ ماورائي بل تتخذ من نفسها أصلاً لها، كلياً وشاملاً، يتوجه إلى العالم برمته ويفرض سيادته الكونيةً عليه. فالحداثة نتاج للمحايثة ما بين إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة في الغرب. فهي غربية التمركز بقدر ما هي كلية وشمولية وعالمية تُمركز العالم حولها وترغمه على التحديث والتأورب(١٤)، وتحاول إعادة صياغته على مثالها الفاوستي، فتمتد سيرورة عقلنتها للعالم إلى كل بقعةٍ فيه، مطوّرة قوى الانتاج مشكلة دولاً قومية مركزية على أنقاض الأطر الامبراطورية للسلطة، مكّونة أجناساً أدبية جديدة، ومفاهيم جديدة حول المواطنة والمساواة في الحقوق، والتعليم المركزي العام والمشاركة السياسية والاجتماع المدني، ناشرة أنماطاً سيميولوجية أو رمزية جديدة في السلوك والأزياء والعمارة وتخطيط المدن، مكونة تنظيمات مدنية مؤسساتية جديدة من أحزاب ونقابات وجمعيات. فالحداثة هنا سيرورة كلية عالمية، ترغم كل مجتمع على أن يعيد بناء الحقبة القروسطية في تاريخه أو أن يصطنعها ليتجاوزها صوب الحداثة ووفق قانونيات تحول الغرب من العصور الوسطى إلى الأزمنة الحديثة. فتفقد الحداثة هنا دلالتها الزمنية لتدل على عصر جديد كلياً بالنسبة للعصر الذي سبقها، هو عصر عالمي(١٥).

يؤسس ذلك الأصل (ديناميكية الحداثة) مجتمعاً ذاتي المرجع (لا يحيل سوى إلى المعايير والقيم التي تنتجها حداثته بنفسها). تحلُّ الحداثة، هنا، بطبيعتها الديناميكية الجدلية المحايثة حتماً للتقدم، وبمرجعيتها الذاتية لنفسها مكان الإله في تنظيم الكون، وتقوم بإطلاق سيرورات دَنْيَوة العالم أو علْمَنته «التامة» إلى أقصاها، وتجعله ذاتي المرجع، محوّلةً الانسان إلى مركز العالم بوصفه قيمةً ومعياراً للقيم.

أنتجت تلك السيرورة مفارقة «غريبة» من منظور الحداثة عن نفسها بوصفها سيرورة تنفي أية ماورائية. إنها المفارقة التي يصفها دوركهايم بـ «تعالٍ اجتماعي». فأصبح للحداثة تَقْوية «بيوريتانية» علمانية وضعية وجمهورية وإنسانية، وأنتجت تقديسها لمثُلها في شكلٍ قريب من أديان دنيوية أو وضعية تحولت إلى نوعٍ علماني من أنواع مدونات ماورائية(١٦). وبلغة بودريّار ظهرت الحداثة كـ «تصور مثالي وكأسطورة» وأخذ «المجتمع الحديث» يتأمل ذاته من خلال ألفاظ الحداثة. وهكذا أصبحت الحداثةُ قيمةً متعالية، ونموذجاً ثقافياً وأخلاقياً، وأسطورة مرجعية حائرة في كل مكان،

ومقنعةٍ جزئياً بالبنيات والتناقضات التاريخية التي ولّدتها (١٧).

* * *

ينطلق المنظور مابعد الحداثي من انحلال مشروعية الحداثة في فهمها للتاريخ كتقدم، وتقويض ماورائياته الميتافيزيقية، لا بل ان ما بعد الحداثة ليس سوى تقويضٍ للميتافيزيقا، يحطم العلاقة الداخلية ما بين الحداثة والعقلانية، ويفجر أطرها الفلسفية في الفكر الغربي. يفسر ذلك أنها تجد في فريدريك نيتشه سلفها الأعمق. إذ يمثل نقد نيتشه للعقلانية المدخل الفلسفي لما بعد الحداثة. إنه على حد تعبير يورغين هابرماس في «الخطاب الفلسفي للحداثة» مفترق الطرق الذي تفرعت عنه نظرية ما بعد الحداثة الراهنة بخطيها؛ خط نظرية السلطة كما تطورت لدى فوكو مروراً بباتاي، وخط نقد الميتافيزيقا الذي ورثه هيدغر ودريدا (١٨). إذ يجمع نيتشه، في المنظور ما بعد الحداثي لنهاية الميتافيزيقا، بين إجابتي بارميند (الحضور والبقاء والثبات) وهيراقليط (الحركة والتحول والصيرورة) حول تعريف الوجود، ويؤذن عبر نظريته في «العود الأبدي» ببلوغ الميتافيزيقا الغربية ملء كمالها ونهاية دورتها (١٩). يطبق نيتشه نموذج جدل العقل كي يفجر الغلاف العقلاني للحداثة (٢٠). ويرى أن انحلال الفلسفة يرجع في النهاية إلى فكرتها عن العقل، وأن ابنه البكر وهو المنطق بمبادئ فكره التي تقوم على (الشيء، الجوهر، الذات، الموضوع، العلية، الغائية ... الخ) ليس سوى اختراعات أو أوهام ضرورية للحياة، الاّ أنها ليست حقائق، فليست «قوانين الفكر الضرورية» مثل قانون الهوية والتناقض سوى شروط في التفكير لا حقائق واقعة في الوجود الذي يتميز بتغيره المستمر وصيرورته الدائمة. إن العقل وسيلة للحياة لكنه عاجز عن إدراك الصيرورة. فالصيرورة تناقض العقل، بل ينفي كل منهما الآخر، ومن هنا ينكر نيتشه مفهوم العقل الكلي وتصور الوجود على هيئة عقل مطلق ويواجهه بالصيرورة (٢١). وينتج عنه إنكاره للتقدم (٢٢).

يشن نيتشه هجومه على الميتافيزيقا، ويقلب عاليها سافلها. إنه يبتغي تهديمها. ومن هنا يرى هيدغر أن ميتافيزيقا العصور الحديثة بلغت نهايتها مع نيتشه. ورغم أن هيدغر يرى أن نيتشه أسير الميتافيزيقا بمقدار ما يُتمّ كلياً نزعتها الأساسية بصورة محددة (٢٣)، فإنه يرثه في نقد الميتافيزيقا وتقويضها. إن نقد الميتافيزيقا وتقويضها هو المحدِّد الفلسفي لما بعد الحداثة. ويرى جياني ڤايتمو في كتابه «نهاية الحداثة» انطلاقاً من المفهوم العدمي والهيرمينوتيقي (التأويلي) في ثقافة ما بعد الحداثة، أن التنظيرات المتفرقة وغير المترابطة لما بعد الحداثة لن تكون معتبرة فلسفياً إلا إذا ربطت ما بين إشكالية «العدد الأبدي» النيتشَوية و«تجاوز» الميتافيزيقا عند هيدغر. فأي بحثٍ، وفق ڤايتمو، في ما بعد الحداثة الفلسفية يجب أن يستند إلى مصطلح التصيير Verwindung (٢٤) الهيدغري الذي استخدمه هيدغر نفسه. وقد استخدم هيدغر هذا المصطلح كي يشير، في آنٍ واحد، إلى شيء شبيه بـ «التجاوز Veberwindung» أي الـ «dépassement» الفرنسية، إلا أنه يتميز عن الـ Aufhebung أي الـ : Reléve الفرنسية أي التركيب الجدلي. فلا يربط مصطلح «التصيير» الهيدغري أي رابط مع مفهوم التركيب الجدلي. وهنا تحديداً كما يقرر ڤايتمو تكمن ما بعد الحداثة في الفلسفة.

ربما يقصد ڤايتمو بذلك مواجهة نيتشه ما بين الصيرورة والعقل. إذ يرى أن من عبَّر عن «التصيير» الهيدغري هو نيتشه وليس هيدغر. فمفهوم نيتشه للصيرورة يفجر الغلاف العقلاني الديالكتيكي ويبدده، بل ويرمي جانباً مفهوم العقل نفسه. يركز ڤايتمو على مرحلة (انسانية مفرطة في انسانيتها) التي تعتبر تحولاً جذرياً في فكر نيتشه. ويرى أن نيتشه إذا كان قد اقترح في ما قبلها اللجوء إلى القوى فوق التاريخية والأزلية، فإنه ينجز هنا انحلالاً حقيقياً للحداثة، عبر تجذير الاتجاهات التي تكونها. فإذا كانت الحداثة تتعرف كعصر تجاوز للجديد الذي يشيخ ويُستبدل للتو بما هو أكثر جدة منه، في حركة لا تنضب، فإنه لا يمكن الخروج عنها بحركة تجاوز، إذ أن هذه الحركة ستكون عملية داخلية في إطارها، بل يكمن الخروج منها بالعدمية(٢٥). وهذا هو المخرج النيتشوي وفق ڤايتمو. يركز ڤايتمو على وجهة النظر ما بعد الحداثية التي ترى أن الحداثة تحمل عوامل انحلالها في داخلها. يبدو هذا التركيز مؤسساً على عدمية نيتشه نفسها، إذ يرى نيتشه أن المسيحية والأخلاق والفن والميتافيزيقا حركات «عدمية» تحمل انحلالها في داخلها، وتهدف إلى العدم حتى ولو وارته تحت قناع «الموجود الأعلى». ومن هنا، طبقاً لأويغن فنك تلميذ هوسرل ومرافق هيدغر، فإن نيتشه يرى أن المفاهيم : الكوزمولوجية المتمثلة في «هدف» التاريخ الكلي و«وحدته»، أي مخططات التفسير الميتافيزيقي التي تبغي إدراك «الصيرورة» بافتراض أن لها معنى وأن لـ «التاريخ» هدفاً، تقود إلى العدمية. فعند نيتشه هناك اليأس، وهو ناتج عن جهد عقيم في اكتشاف معنى التاريخ وهدفه النهائي، والاضطراب لأن المرء لا يفلح في اكتشاف صيغة مسيطرة ووحدة منظمة للكل، ولا يفلح في النفاذ إلى بنيان العالم. إن معادلة نيتشه الأساسية هي الوجود - القيمة(٢٦) وإلحاحه على انحلال هذه القيمة. وفي ذلك تكمن ما بعد حداثيته بالنسبة لڤايتمو، إذ أن التناقص العدمي للقيمة ناجم عن القيم ذاتها، فالعدمية ملازمة لها، وينتج عن ذلك افتراض أن الحداثة تحمل في داخلها عوامل انحلالها، وموت القيمة.

يسلك هيدغر درب نقد الميتافيزيقا، ويقوم بنقد لها ليفجر من الداخل أشكال الفكر الميتافيزيقي(٢٧)، فينكر، بالطريقة المألوفة لدى فلاسفة الوجود، أية نظرية للتقدم(٢٨). إن تصيير هيدغر شيء متجاوب مع صيرورة نيتشه في مواجهة العقل الكلي والعقل التنويري. الهدف الوحيد لهيدغر في التحليل الوجودي لما يسميه بالوجود - هناك، أي الانسان، هو إعادة طرح مسألة الوجود المتواري منذ بدايات الميتافيزيقا، حيث يكثف تاريخ الميتافيزيقا معناه الموحّد ويبلغ في الوقت نفسه نهايته(٢٩). ولا ينطلق هيدغر من المتعالي، ويرى أن واجب فكره الخاص هو «تقويض الأونطولوجيا». بل يرى دريدا أن هيدغر هو من قرع ناقوس نهاية الميتافيزيقا عبر التموضع داخلها وتوجيه ضربات إليها(٣٠). وبوصفه ينكر المتعالي ويطرح مسألة الوجود، فإنه يرى أن الميتافيزيقا قد حققت مضامينها عبر التقنية. إذ ليست التقنية وفق هيدغر سوى استمرار الميتافيزيقا الغربية وكمالها على الأرض، فالتنظيم التقني للأرض هو الصيغة التامة والمنجزة للميتافيزيقا(٣١).

* * *

تعني ماورائية الحداثة، في منظور ما بعد الحداثة، وعلى مستوى الميتافيزيقا بشكل خاص، النظم

التاريخانية الميتافيزيقية الكبرى للقرن التاسع عشر التي أنتجت فهماً كلياً موحّداً وموحِّداً للعالم حول غائية محددة. يمكن تلخيص المضمون الميتافيزيقي لهذه النظم، من حيث أن الميتافيزيقا هي نظرية الوجود بما هو وجود(٣٢)، في أن الوجود يصير طبقاً لغاية أو مثال ضمني في إيقاعات تطوره. يعني ذلك على المستوى التاريخاني الضيق، أي الذي يرتبط بفلسفات التاريخ (هيغلية كانت أم ماركسية على سبيل المثال)، أن التاريخ يخضع لقوانين قارة تسير به في اتجاه مرسوم نحو غاية محققة. فالغاية هي المثل الأعلى والمعيار الأصل(٣٣)، وأن ما حصل في النهاية كان متضمناً منذ البداية. إن النمط التاريخاني نمط ميتافيزيقي بالضرورة، وذلك بالمعنى الفلسفي لمصطلح ميتافيزيقا. فهناك مادية كلاسيكية تظل ميتافيزيقية حتى في شكلها الديالكتيكي، وهي تبدو داخل الميتافيزيقا بالقدر نفسه الذي تكون عليه المثالية. هذه علاقة تساوق ومقابلة هندسية مفروغ منها. إنهما تنتميان إلى الحيز نفسه(٣٤). إذ يتميز النمط التاريخاني بما يتميز به النمط الميتافيزيقي من الغائية الموضوعية والكليانية الشمولية والمطلق..الخ (٣٥).

هذا النمط الميتافيزيقي هو نفسه ما يسميه الفيلسوف الفرنسي جان - فرانسوا ليوتار في «الوضع ما بعد الحداثي» بـ «ميتا - خطاب يلجأ إلى حكاية كبرى». يميز ليوتار ما بين «الحديث» وما بعده. ويخصص صفة «الحديث» «لوصف أي علم يمنح لنفسه المشروعية بالرجوع إلى ميتا - خطاب من هذا النوع يلجأ صراحة إلى هذه الحكاية الكبرى أو تلك ، من قبيل جدل الروح أو تأويل المعنى أو تحرير الذات العاقلة أو العاملة أو خلق الثروة» مثلما هي «حكاية التنوير التي عمل فيها بطل المعرفة لبلوغ غاية أخلاقية - سياسية جيدة هي السلام الشامل»(٣٦). في حين أنّه يعرّف ما بعد الحداثي «بأنه التشكك إزاء الميتا - حكايات»(٣٧). فقد «فقدت الحكاية الكبرى مصداقيتها بصرف النظر عن نمط التوحيد الذي تستخدمه، وبصرف النظر عما إذا كانت حكاية تأمل أم حكاية تحرر»(٣٨).

تشتمل حكاية التحرر هنا على تقاليد القرن الثامن عشر الفرنسي (عصر التنوير) والثورة الفرنسية (التي نظمت الأمة حول مبدأ العقلانية) بقدر ما تتمركز الحكاية التأملية حول التقاليد الجرمانية والهيغلية المنظمة حول قيمة الكلية. ويرى ليوتار أن الماركسية (كان ليوتار عضواً في جماعة «الاشتراكية أو الهمجية» الماركسية الهامة في الخمسينات) تراوحت بين هذين النموذجين للمشروعية الحكائية، فالحزب والبروليتاريا والمادية الجدلية وميتا - حكاية المسيرة صوب الاشتراكية (في حكاية التحرر الماركسية) تأخذ على التوالي مكان الجامعة والشعب والمثالية التأملية وميتا - حكاية حياة الروح (في الحكاية التأملية الجرمانية الهيغلية)(٣٩).

بكلامٍ آخر ينزع ليوتار، في سياق دخول المجتمعات الأكثر تطوراً ما يسميه بالعصر ما بعد الصناعي، والثقافات ما يُعرف بالعصر ما بعد الحداثي(٤٠)، المشروعية عن ميتا - خطاب الحداثة و«حكاياته الكبرى» التي تتقدم هنا كأنماط ميتافيزيقية كلية تقوم على الغائية والذات العظمى للتاريخ. كما ينزع، بناءً على ذلك، عن الفلسفة وهم بناء نظرية تكون لها الكلمة الأخيرة. فيرى من موقع إبيستمولوجي تتحدد إشكاليته بمشروعية المعرفة في «المجتمع المعلوماتي» أي ما بعد الصناعي، أو ما بعد الحداثي، أن «العلم ظلَّ منذ البداية في تعارضٍ مع الحكايات. ولدى الحكم بمقياس معايير

العلم الخاصة، يتضح أن أغلب هذه الحكايات خرافات»(٤١)، وأنه «لم نعد نستطيع الإستعانة بالحكايات الكبرى، لا نستطيع اللجوء لا إلى جدل الروح، ولا حتى إلى تحرير البشرية، كمبرر لصلاحية الخطاب العلمي ما بعد الحداثي. لكن وكما رأينا لتونا تظل الحكاية الصغرى هي الشكل الجوهري للابتكار الإبداعي وبالأخص في العلم»(٤٢). ويتعرّف ما بعد الحداثي، لدى ليوتار، بالتشكك في الميتا - حكايات وما تقوم عليه من نظم ميتافيزيقية غائية وكلية تشكل عضلات سيرها. يلتقي ليوتار هنا مع مفهوم النموذج عند توماس كون في «بنية الثورات العلمية»(٤٣). إلا أنه يلتقي، أيضاً ، في نقطة محددة مع كارل بوبر هي نقطة مواجهة الحكايات الكبرى بالحكاية الصغرى التي هي عند بوبر وإن كانت بروح مختلفة، مواجهة الهندسة الاجتماعية الكلية بالهندسة الاجتماعية الجزئية(٤٤). غير أنه يواجه وفي أكثر من مكان، بشكل واضح، نظرية هابرماس ومفهومها للإجماع في تصورها للمجتمع التواصلي(٤٥).

أثارت محاضرة ليوتار «الوضع ما بعد الحداثي» هابرماس. وانشغل فصل أساسي من فصول السجال في المشهد الفلسفي في الثمانينات بالسجال ما بين ليوتار وهابرماس. يؤكد هابرماس نفسه أن ما حفزه على كتابة «الخطاب الفلسفي للحداثة» (١٩٨٥) وإعادة بناء خطابها الفلسفي منذ نهاية القرن الثامن عشر، هو استقبال ألمانيا للبنيوية الفرنسية الجديدة، وإطلاق ليوتار لتعبير ما بعد الحداثة(٤٦). ينتمي هابرماس إلى الجيل الثاني من مدرسة فرانكفورت، وعرف بنظريته عن الفصل التواصلي، التي يركّز فيها على الاقتران ما بين الحداثة والعقل وفصل العقلانية عن حدود العقل المتمركز على الذات، في آن واحد(٤٧). وهذا هو كنه محاضرته «الحداثة مشروع لم ينجز» (١٩٨٠).

يجب ألا يفهم من هذا أن هابرماس ميتافيزيقي، وإن كان ينتمي ولو من بعيد إلى التقاليد التأملية المثالية الجرمانية المنظّمة حول مبدأ الكلية. ويرى هابرماس في مفهومه عن نفسه أنه مثل المفكرين الآخرين كباشلار، وباتاي وفوكو ودريدا، أو حتى أدورنو، غير ميتافيزيقي، وأنه ينطلق مثلهم من أسس وقواعد ومسلمات ما بعد الهيغلية. فقد تفككت مفاهيم الميتافيزيقا وتفسخت حسب هابرماس منذ لحظة ديكارت ولايبنتز وهيوم، أي منذ الاضطرار للتمييز ما بين المفاهيم الوصفية والمعيارية والتقويمية الذي لا تسمح به مفاهيم الميتافيزيقا ولا نمطها الغائي الموضوعي والكلياني الشمولي والمطلق ...الخ.(٤٨).

ما يعنينا هنا من هابرماس هو موقفه من ما بعد الحداثة. ففي «الحداثة مشروع لم ينجز» يصف باتاي وفوكو ودريدا بـ «الشبان المحافظين الفوضويين» وهو التصنيف الذي أدى إلى ردة فعل استنكارية(٤٩) في فرنسا، انخرط فيها ليوتار بشكل سجالي ضد هابرماس(٥٠). إلا أنه في «الخطاب الفلسفي للحداثة» يُصنف ما بعد الحداثة إلى اتجاهين هما : الاتجاه المحافظ الجديد والاتجاه الفوضوي، ويرى أنه مهما كان الاختلاف بين هاتين الصيغتين لنظرية ما بعد الحداثة، فإنهما انفصلتا عن أفق مقولات الحداثة الأوروبية بوصفه أفقاً متقادماً، أو أفق مرحلة مضى زمانها. يرى هابرماس أن نظرية ما بعد الحداثة لم تقم سوى بالإستيلاء على وضع متعال، إلا أنها ظلت مرتبطة بالمسبقات الأولية للفكرة التي تمثلها الحداثة عن نفسها والتي سلّط هيغل الضوء عليها(٥١).

يمكن تلخيص ما أراد هابرماس قوله بهذا الشأن، أن الفلاسفة (لا سيما الألمان) حاولوا أن يتخذوا موقفاً مما دعوه هم أنفسهم بالحداثة، وذلك منذ نهاية القرن الثامن عشر. وقد انطلقت هذه الحركة مع كانط، ثم ترسخت مع هيغل والشبان الهيغليين بمن فيهم ماركس. ثم جاء نيتشه ليندرج في ذلك عن طريق نقده الجذري للعقلانية. وتفرع عن نيتشه بوصفه مفترق الطرق في المدخل إلى ما بعد الحداثة، خطّا نظرية السلطة ونقد الميتافيزيقا في نظرية ما بعد الحداثة، الأول كما ينتهي عند فوكو والثاني كما ورثه هيدغر ودريدا. إن نقد نيتشه الذاتي للعقل وللذاتية الذي اعتبر بمثابة الشيء الجديد كلياً كان في الواقع موجوداً منذ لحظة كانط عبر التمييز بين العقل والإدراك الجزئي، وبالتالي نقد التصور الذاتي الصرف للعقل أي نقد العقل الأدواتي والبارد المتشيء ونقد أشكاله القمعية. ويذكّر هابرماس منظّري ما بعد الحداثة أن نقد ميتافيزيقا الذاتية ليس إلا مسألة قديمة جداً، وأنه قد شغل المناقشات الأولى عن الحداثة(٥٢). ويشكل هذا التصور أساس طرح هابرماس للحداثة كمشروع غير منجز، مقترحاً نظرية الفعل التواصلي. إلا أن ليوتار في سجاله الفلسفي ضد هابرماس يرى أن هذه النظرية تقوم على فرضية مستلهمة من هيغل وعلى فرضية ثانية أقرب إلى روح نقد الحكم لكانط. لكنها مثلها مثل النقد حسب ليوتار، يجب أن تخضع لإعادة الفحص الصارمة التي تفرضها ما بعد الحداثة على فكر التنوير، على فكر هدفٍ موحد للتاريخ والذات(٥٣)، ميّز غائية الميتافيزيقا الغربية.

* * *

يضع جاك دريدا الألسنية في خدمة نقد الميتافيزيقا، على حد تعبير هابرماس، ويقوّض من خلال «التفكيكية» أو «التقويضية»، بكلامٍ أدق، تلك الغائية المركزية الثاوية في النظم الميتافيزيقية الكبرى للفكر الغربي بوصفها تمركزاً لوغوسياً أو عقلانياً حسب تعبيره(٥٤)، ورغم أن دريدا يأخذ، في النهاية، على هيدغر أنه ما زال حبيس الميتافيزيقا، فإن عمليات التفكيك التي يجريها تساير بشكلٍ دقيق حركة التفكيك عند هيدغر(٥٥). إنه المريد الأصيل الذي يتناول نظرية المعلم وينميها بشكلٍ مثمر(٥٦)، بل إن دَيْنَهُ لهيدغر كما يؤكد نفسه هو من الكبر بحيث يصعب جرده. يوجز دريدا ذلك بأن هيدغر هو من قرع نواقيس نهاية الميتافيزيقا، وعلّمنا أن نسلك معها سلوكاً «استراتيجياً» يقوم على التموضع داخل الظاهرة وتوجيه ضربات متوالية لها من الداخل، أي أن نقطع شوطاً مع الميتافيزيقا وأن نطرح عليها أسئلة تُظهر أمامها من تلقاء نفسها، عجزها عن الإجابة، كما تفصح عن تناقضها الجواني(٥٧).

لا تنطوي التفكيكية على ما يفهمه البعض من إعادة بناء، إذ يضطرها مثل ذلك لا محالة إلى الاتسام بسمات الميتافيزيقا. إن مسيرتها - بإيجازٍ وتبسيط - قرائية مزدوجة تثبت المعاني الصريحة للنص ثم تسعى إلى تقويض ما تصل إليه من نتائج في قراءة معاكسة تعتمد على ما يخفيه النص، أو ما يسكت عنه أو ما يتناقض معه. وبطريقة العمل هذه تقوّض التفكيكية كل ما كان سائداً في الميتافيزيقا الغربية(٥٨) من تمركز حول العقل Logocentrisme. ليس هذا التمركز، بحسب دريدا، سوى التمركز حول الصوت phonocentrisme. إذ تعطي الفلسفة الغربية امتيازاً ميتافيزيقياً للحاضر عبر الامتياز الخاص الذي تمنحه للكلمة المنطوقة، بسبب حضور المتكلم والمستمع وقت صدور القول،

فليس ثمة فاصل زماني أو مكاني بينهما. فالمتكلم يستمع في الوقت الذي يتكلم فيه، وهو ما يفعله المستمع في الوقت ذاته، وبذا تتشكل ميتافيزيقا الحضور، أي أن الميتافيزيقا تفكر بالوجود بوصفه حضوراً الفكرة الأساسية للثقافة الغربية(٥٩). بهذا المعنى تنتمي مركزية الصوت ومركزية العقل كل منهما إلى الأخرى(٦٠).

هذا النظام المتمركز هو ما يسميه دريدا بالنظام الميتافيزيقي. إنه كل نظام يعتمد على أساس أو على مبدأ أول، أو قاعدة يمكن أن يبنى عليها تراتبية كاملة للمعاني، ويستسلم لاعتقاد أو إيمان «كلمة» مطلقة أو حضور أو جوهر أو حقيقة أو واقع يعمل كأساس لكل التفكير واللغة والتجربة، فهو تواق إلى الدلالة التي تضفي معنى على كل الأدلة الأخرى (الدال المتعالي) وإلى المعنى الراسخ، وهو ما يبرز في الله، المثال، روح العالم، الذات، الجوهر، المادة ...الخ أو المعنى الثابت أو الحقيقة القارة أو «العلمية» أو المعرفة، أو الهوية، أو الذات المتوحدة، أو الوعي ... أي باختصار كل أسس ومفاهيم الميتافيزيقا الغربية(٦١). من هنا يقوّض دريدا ثنائيات هذا النظام : الذات / الموضوع، العقل / العاطفة، المشافهة / الكتابة، الرجل / المرأة...الخ التي تمنح وفقاً له امتيازاً وتمركزاً للطرف الاول. فالعمل التفكيكي، كما يشخص هابرماس، يرمي بالفعل إلى تقويض التسلسل المعروف للمفاهيم الأساسية ، وقلب علاقات التأسيس والسيطرة على مستوى المفاهيم بين الكلام والكتابة، المعقول والمحسوس، الطبيعة والثقافة، الداخلي والخارجي، الروح والمادة، المنطق والبلاغة(٦٢).

إن اللوغوس Logos في اليونانية هو الكلام أو المنطق أو العقل، وبذلك فإن حقله الدلالي متشعب. لقد تميزت مصطلحات دريدا الأساسية بهذا التشعب أو التشظي، أو ما يسميه أحيانا بازدواج القيمة أو بالقيمة غير القابلة للتعيين. فمقابل الأزواج المفهومية، التي يرى دريدا أنها تعكس كل منهجية الفكر الميتافيزيقي الغربي، فإنه يقدم مصطلحات مزدوجة القيمة غير قابلة للتذويب. مثل مصطلح «الاختلاف différance» الذي يتميز هنا عن كلمة «différence» بتبديل الـ «e» بـ «a» الصامتة، فيولّد دريدا المصطلح من فعلين هما فعل الإرجاء والتأجيل والانحلال وفعل الاختلاف. وينطبق ذلك على مصطلحاته الأخرى مثل «الأثر» و«الإضافة»، فـ «الأثر trace» هو ما يشير ويمحو في الوقت نفسه، أي ما لا يكون حاضراً أبداً. و«الإضافة supplément» هي ما يأتي لينضاف وما يسد مسدَّ نقص. و«البكارة» مثلما لدى مالارميه تدل في الوقت نفسه على الغشاء الذي يمنع من النفاذ ويصون العذرية، وعلى الالتحام في الزيجة أيضاً. و«الفارماكون» هذه الكلمة الأفلاطونية تدل، في الوقت نفسه، على السم والترياق، الخير والشر (وجهي الكتابة). إنها إجمالاً وفق دريدا كلمات ليست كلمات ولا مفهومات وليست قابلة للفصل عن اللغة، وهي تقوم بعمل مماثل لـ «ديفيرانس» (الاختلاف بحسب دريدا) وإن كانت مختلفة عنها أيضاً. إنها، إذن، سلسلة تتمتع كل حلقة منها باستقلالها النسبي، ولكن تتكرر فيها الحلقة المجاورة(٦٣).

ربما يقتدي دريدا في ذلك بهيدغر الذي كان «يخترع» مصطلحات «غير مألوفة وغريبة» كي يعبر بها عن مفاهيمه، مما جعلها مصدراً لألوان مختلفة من سوء الفهم وعلّة للتندر لا سيّما من طرف الموضعيين المنطقيين(٦٤). ويرى هابرماس أن هيدغر ودريدا - لا سيّما هذا الأخير - يسرفان بشكل

خاص في اختراع المصطلحات الغريبة التي لا ضابط لها ولا لزوم، كي يلبيا وظيفة معينة هي حجب اللعبة التي يقومان بواسطتها بالنقد الكلي للعقل(٦٥). ويمثل مصطلح الإختلاف أبرز هذه المصطلحات، وقد أثر هذا المصطلح، وما يتكرر منه في حلقات المصطلحات التفكيكية المجاورة، بشكل خاص في حقل النقد الأدبي، وتحديداً في حقل مفهوم ما بعد الحداثة للنص.

يعود ذلك إلى أن التفكيكية، ورغم ارتباطها بنقد الميتافيزيقا وتقويضها، فإنها أثّرت في النقد الأدبي أكثر من تأثيرها في الفلسفة. إن دريدا مشتغل في الفلسفة، إلا أنه مشتغل مضاد فيها، يجردها من امتيازها وهالتها، ويشكل تحدياً لها أكثر مما يشكل مساهمةً فيها. فتبدو التفكيكية أكثر تجانساً مع النقد الأدبي منها إلى الفلسفة، وتستند الى فرضية أن أساليب التحليل البلاغي المطبقة حتى الآن، وبشكلٍ رئيسي على النصوص الأدبية، لا غنى عنها لقراءة أي نوع من المعالجات بما فيها الفلسفة(٦٦). يفسر ذلك أن ناقداً مثل بول دي مان يخمن أنه أقرب ما يكون إلى دريدا حين لا يستخدم مصطلحاته مثل التفكيك. فالمقاربتان مختلفتان لكن يمكن لهما أن تتطابقا أحياناً(٦٧).
بل إن دريدا يشخص شعوره بأن الفلسفة هي مجرد انعطافة للعودة إلى الأدب، وأن إشكاليات الكتابة الفلسفية انعطافة للإجابة على سؤال ما هو الأدب(٦٨).

يحدد هابرماس في نقده لنقد دريدا للميتافيزيقا، أن التفكيكية تسوي الفرق النوعي بين الفلسفة والأدب، وأنها في سياق قلبها لعلاقات السيطرة على المستوى المفهومي بين الكلام والكتابة، المعقول والمحسوس، الروح والمادة، المنطق والبلاغة، تسعى إلى قلب أولوية المنطق على البلاغة، وهي أولوية كانت مقدسة منذ أرسطو. وتدفع هذه الأولوية دريدا إلى أن يتناول الأعمال الفلسفية كأعمال أدبية، وإلى استيعاب نقد الميتافيزيقا في محكات نقد أدبي(٦٩). وبالتالي فإن دريدا يعالج النصوص الفلسفية وفقاً لمناهج النقد الأدبي، ويطلب ضمناً من النقد الأدبي أن يعالج النصوص الأدبية بوصفها نصوصاً فلسفية. من هنا يدافع هارتمان عن بلاغته الشاملة مستشهداً في ذلك بتفكيك دريدا للنصوص الفلسفية. وهو ما يختصر الطريق إلى الفكرة العامة التي تقول بأن الفلسفة ليست سوى شكل آخر مغاير من أشكال الأدب(٧٠). وقد تمثل التأثير الحاسم للتفكيكية على النقد الأدبي أكثر ما تمثل في النقد الأدبي الأميركي. إذ تحولت جامعات ييل وماريلاند وجون هوبكنز وكورنل إلى مراكز هامة لحركة التفكيك. مما يدفع ادوار سعيد إلى وصف التفكيكية في أمريكا بأنها «مذهب جامعي تماماً»(٧١). وما يهمنا من هذا التأثير أن التفكيك بوصفه جزءاً لا يتجزأ مما تم الاصطلاح على تسميته بما بعد البنيوية قد لعب دوراً استراتيجياً في صياغة مفهوم ما بعد الحداثة الأدبية. ويمكن القول إن هذا المفهوم الأخير يرسي مرجعيته في ما بعد البنيوية، وأنه وفقاً لذلك مفهوم ما بعد بنيوي، يمكننا تكثيفه بأنه يفهم النص كـ «نصيّة» أو كـ «كتابة». فما أبرز الاعتبارات الأساسية لهذا المفهوم؟.

* * *

تطمس ما بعد الحداثة أساساً الفروق بين الثقافة الرفيعة والثقافة الجماهيرية(٧٢). فيرتد مفهومها إلى مفهوم موت الفن أو انحطاط معناه كإعادة تملك للوجود. يمثل الصمت وفق جياني ڤايتمو مظهراً

بارزاً من أبرز مظاهر موت الفن وانحطاطه في المجتمع ما بعد الحداثي(٧٣). فيُطْلَقُ «أدب الصمت» على أدب ما بعد الحداثة، ويقوم على اللامعقول واللاتخطيط وعلى المحاكاة الهزلية، ويتسع أحياناً ليشمل الرواية الجديدة أو رواية اللارواية والنتاجات التي تكتنفها كوابيس الجنس والمخدرات(٧٤). ويستخدم الناقد الأمريكي المصري الأصل إيهاب حسن في كتابه «تقطيع أوصال أورفيوس» - الذي يعتبر أول محاولة منظومية لتحديد مفهوم أدب ما بعد الحداثة(٧٥) - تعبير «قوى الصمت التي تندفع مقتحمة الأدب منتقلة من حداثته الى ما بعدها»(٧٦). يرتبط الصمت هنا، كمحدد أساسي بين الحداثة الأدبية وما بعدها، بعدمية الصوت، ويجد مرجعيته التفكيكية في تقويض دريدا للتمركز حول الصوت الذي هو في حقيقته كما رأينا التمركز حول اللوغوس. إنه يتخطى المفهوم التقليدي للكتابة كحالة تعقب النطق إلى إلغاء النطق والوقوف ضده. فيكون الأثر هنا، بالمعنى الدريدي الذي يقوم على الفصل ما بين الدال والمدلول، هو العنصر الحاسم وليس العلامة اللغوية وفق التعريف الدوسوسوري الذي يوحِّد ما بين الدال والمدلول. يعني ذلك، في ضوء المفهوم الدريدي، أن الأدب أي أدب الصمت هو علاقات غياب لا علاقات حضور. ويعود الصمت وفق إيهاب حسن الى تقليد أدبي طليعي يمتد من ساد ماراً ببيكيت. فأدب الصمت أو السكوت يضم حسب إيهاب حسن صمت الامتلاء وصمت الفراغ. وفي مواجهة بليك ورامبو وويتمان ولورانس وبريتون وهنري ميللر يقف ساد ومالارميه وڤاليري وكافكا وجينيه بالإضافة إلى بيكيت(٧٧). يكثِّف إيهاب حسن عشر نقاط لمفهوم الصمت، من أبرزها، الصمت كانسلاخ أو عزلة واستلاب عن المجتمع والسبب والتاريخ لإلغاء أي وجود عام للانسان، وكتهديم دوري للأشكال والصيغ يعارض السيطرة والانغلاق والركود والغايات والنموذج التاريخي، وتحويل حضور الكلمة إلى غياب، وتعبئة المتطرف في العقل كالجنون والشغور والجيشان والنشوة الخفية وبقاء اللاشيء أو تظاهره بالبقاء، وقلب الوعي ضد نفسه، وإعادة تقييم القيم أو سقوطها التام(٧٨).

ينهض الأدب هنا بوصفه انهيار كل مرجع ومقبرة للاتصال(٧٩)، ينحلُّ فيها كل معنى أو هوية. إذ يتفسخ المعنى ويتناثر ويتبدد بوصفه تفسخاً لمفهوم الهوية ذاتها، فلا يقدم الأدب معنى بل يؤجله إطلاقاً في التوالي الحر والعائم والطليق للدوال. بكلام آخر يُقدِّم النص أثراً بالمعنى الدريدي تناثَر معناه وتشتَّت، وليس مدلولاً أو معنى يمكن تحديده أو مركزته. إن ما يسمى اليوم بما بعد حداثة هو، إلى حد كبير، ما كان جورج لوكاش يسميه بالحداثة، وقد رأى لوكاش في اعتقاد الأدب الحداثي بعزلة الانسان الأونطولوجية التي تواجه المفهوم الأرسطي للانسان كحيوان اجتماعي، بمعنى أن العزلة وضعية أنطولوجية وليست تاريخية أو اجتماعية، أنه «يؤدي إلى هدم الأدب كأدب» و«لا يعني إثراء الفن بل إنكاره». فرأى لوكاش أن الحداثة «مضادة للفن تضاداً عميقاً»(٨٠).

نريد القول، من خلال ذلك، أن بعض نتاجات ما بعد الحداثة تتماشى مع بعض جوانب أدب الحداثة(٨١). بل يذهب جيمسون إلى أن جميع سمات ما بعد الحداثة ليست جديدة على الإطلاق، بل انها ميزت بوفرة الحداثة نفسها، أو ما أطلق عليه اسم الحداثة الرفيعة(٨٢) أو العليا التي ترتد مرجعياً إلى شارل بودلير. وهو ما يدفع فرانك كيرمود إلى وصف ما يسمى في أدب الحداثة بفن

الصدفة بأنه امتداد لحداثة مبكرة يمكن تسميته بالحداثة الجديدة(٨٣).

حداثة جديدة، أم عليا أم ما بعد حداثة؟ يلحّ إيهاب حسن في ضوء المفاهيم ما بعد البنيوية على وضع تخوم محددة ما بين الحداثة وبين ما بعد الحداثة، فيقابل ما بينهما، ويمكن جرد مقابلاته في أنه يرى أن الحداثة قامت على: الرومانسية والرمزية والشكل المترابط المغلق والهدف أو الغاية والتخطيط المحكم والطبقية الهرمية والسيطرة (اللوغوس أو التمركز العقلي) والمادة الفنية أو العمل المنتهي المكتمل، والبعد أو المسافة، والإبداع أو الشمولية، والتآلفية والحضور والمركزية والتمركز والنوع الأدبي وحدوده والنموذج العمودي والمجاز والانتقاء أو الاختيار والجذرية أو العمق والتحليل أو القراءة وسيادة المدلول وأهمية المقروء والسرد أو التاريخية الشاملة المتعالية والشيفرة الرئيسة والعرض (القرينة أو الشاهد) والأصل أو السبب والميتافيزيقا والتقريرية والتسامي. في حين أن ما بعد الحداثة تقوم على الاهتمام بالدادية ومناهضة الشكل المنتهي والدعوة إلى الشكل المفتوح واللعب والصدفة والفوضى التخريبية والإنهاك، أو الصمت والصيرورة، أو الأدائية الفردية، والمشاركة ومعاداة الإبداع والدعوة الى التقويض واللاتآلفية والغياب والتشتيت والنص، أو عبر النصية، والبعد الأفقي والكناية والإدماج والسطحية ومعاداة التأويل أو تبني القراءة الخاطئة، وسيادة الدال وأهمية المكتوب ومعاداة السرد والاحتفاء بالتاريخية الهامشية والشيفرة الشخصية والرغبة والاختلاف، أو الأثر والمفارقة، واللاتقريرية والحلولية(٨٤).

إن تفحص مقابلات إيهاب حسن ما بين الحداثة وبين ما بعدها لا يدع مجالاً للشك في أنه يؤسس مفهومه لما بعد الحداثة على البنية المفهومية التحتية لما بعد البنيوية، لا سيما كما هي لدى بارت ولاكان ودريدا، وتطويراتها في المذهب التفكيكي الأميركي. فيمكن، في منظور ما، ردّ المقابلات ما بين الحداثة وبين ما بعد الحداثة إلى مقابلة رولان بارت ما بين النص المقروء والنص غير المقروء. وتتكثف ما بعد البنيوية، حسب زعمنا، في هذا التمييز البارتي. إذ ليس النص غير المقروء سوى النص ما بعد الحداثي.

إن السمة الجوهرية لمفهوم ما بعد الحداثة للنص هي سمة النصية أو الكتابة(٨٥). تتأسس هذه السمة، في الفضاء ما بعد البنيوي، على مفهوم الاختلاف لدى دوسوسور. إذا كان دوسوسور يرى أن المعنى في اللغة هو مجرد اختلاف بين العلامات اللغوية التي يتألف كل منها من وحدة دال ومدلول، فإن دريدا يقوّض هذه الوحدة ويفصل ما بين الدال والمدلول. فالمعنى مبعثر أو مشتت، أو متناثر، على طول سلسلة كاملة من الدوال، ولا يمكن مركزته أو تثبيته أو تسميره. إنه فائض ومتفسخ ومشتت. يقود ذلك إلى فهم الدور الحر للغة بوصفها متوالية لانهائية من الدوال، وتغدو اللغة هنا بنية اختلاف بالمعنى الدريدي، لا تقبل المعنى بل تؤجله إطلاقاً وتنفيه وتراه مشتتاً.

ليست هذه السمة سوى سمة النصّ غير المقروء عند بارت. إذ يمارس النص غير المقروء (أي النص ما بعد الحداثي في فهمنا) إرجاءً أبدياً للمدلول عن طريق التشبث بالدال ولعبته الحرة. إنه يعني، بلغة بارت، رفض سلطة مدلول نهائي تغلق الكتابة. فالكتابة تضع المعنى باستمرار ولكن قصدها من ذلك هو تبخيره، أي رفض أن ينسب إليه معنى نهائي. هو في ذلك رفض توقيف المعنى(٨٦).

فيكون النص تناصّاً أو جماع نصوص لانهائية، لا يغدو، بلغة بارت، سطراً من الكلمات ينتج عنه معنى أحادي بل فضاء لأبعاد متعددة تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع دون أن يكون أي منها أصلياً. فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة(٨٧). يقود ذلك عند بارت إلى تحويل المتلقي من مستهلك للنص إلى منتج له. يرتبط ذلك عند بارت بمفهوم موت المؤلف الذي يمكننا وضعه على نحو ما في الفضاء ما بعد الحداثي، أو ما بعد البنيوي، لموت الانسان (بمعنى المذهب الانساني). فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة على حد تعبير بارت(٨٨). بل يمكن اعتبار نظرية القراءة في صيغتها ما بعد البنيوية وتطويراتها في نظريات التلقي والإستقبال(٨٩) على أنها إحدى النظريات التي تحدد الفهم ما بعد الحداثي للنص بوصفها تُطَوِّر على نحو ما السمة «الهيرمينوتيقية» في ثقافة ما بعد الحداثة، من حيث أن بعض وجهات النظر ما بعد الحداثية، مثل وجهة نظر جياني ڤايتمو، تربط بشكل عميق ما بين نهاية الحداثة من جهة وبين العلاقة ما بين الهيرمينوتيقا (التأويل) والعدمية في ثقافة ما بعد الحداثة(٩٠) من جهة ثانية.

تمثل العدمية والهيرمينوتيقا (من حيث هي أنطولوجيا تأويلية كما لدى هانز جورج غادامير، أو كما تنجلي في نظريات القراءة والتلقي والاستقبال) والنصية، حلقات متشابكة ومتمازجة يتكرر فيها تبخر المعنى وإرجاؤه الأبدي. وهو ما يناقشه جيمسون على مستوى آخر هو المستوى الذي يرتبط بنوعية العلاقة ما بين النصية والزمن. التجربة الزمنية عند جيمسون هي تجربة الذات أو الفرد أو الشخص الذي يحس بهويته الشخصية عبر اضطراد الزمن وتواليه: ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، ويكمن جزء أساسي من تجديد جيمسون في أنه يربط ما بين تخريب هذا الاضطراد في حقل «النصية» أو «الكتابة» وما بين «الشيزوفرينيا» (انفصام الشخصية). لا يعني جيمسون هنا بالشيزوفرينيا مفهوماً عيادياً، بل استخداماً زمنياً للغة يقوم على اللااستمرارية الزمنية. والمشترك ما بين سمة الدوال العائمة والحرة والطليقة في «النصية» وما بين التجربة «الشيزوفرينية» هو عنصر الاضطراب اللغوي، الذي يرتد في ضوء نموذج لاكان إلى إخفاق الطفل في تبوّؤ عرش الكلام واللغة تبوّءاً كاملاً، إذ يرى لاكان في مفهومه للاوعي كبنية لغوية أن هذه البنية مؤلفة من حركة وفعالية متواصلتين للدوال يصعب معها تحديد مدلولاتها. فاللاوعي هنا هو انزلاق المدلول تحت الدال وتبخّر المعنى واضمحلاله المتواصل(٩١).

تتقدم الشيزوفرينيا هنا في تحليل جيمسون المؤسس على نموذج لاكان بوصفها انهياراً للعلاقة ما بين الدوال. اللغة مجرد دوال تؤجل المعنى إطلاقاً، يحكم الاضطراب علاقتها بالزمن. ما يمركزه جيمسون هو أن الشيزوفريني كائن لازمني أي كائن لاشخصي. إنه يفتقد لمفهوم الهوية الشخصية أي إلى مفهوم اضطراد الزمن وتتاليه حسب جيمسون. ومن هنا فإن رؤية هذا الكائن للزمن غير مميزة زمنياً، كما أن لغة الشيزوفريني هي لغة اللااستمرارية الزمنية(٩٢). وهي في ذلك، كما يمكننا ان نستنتج من جيمسون، لغة التقويض الدلالي، الذي يهدم أي تمركز حول المعنى أو القصد أو الغائية أو الهوية ويجعل المعنى مؤجلاً ومتناثراً. ليست اللغة الشيزوفرينية هنا سوى تكرر من تكرارات لغة «الاختلاف» الديريدية، أو لغة النص غير المقروء البارتية أو البنية اللغوية اللاكانية للاوعي. إنها

بكلامٍ مختصر وكما تتميز في حقل النصية ليست سوى لغة اللعب الحر للدوال أي، بكلامٍ أكثر اختصاراً ، لغة ما بعد الحداثة، ويربطها جيمسون بالتالي بإمحاء الهوية الفردية والشخصية في المجتمع ما بعد الصناعي، ويرى أنها خلافاً للحداثة التي تميزت بتحدي النظام القائم، فإنها تقوم بتعزيز منطق المجتمع ما بعد الصناعي الذي يقوم على موت «الفرد»(٩٣).

* * *

هل يمكننا تجريد النصية من ماورائياتها الجديدة التي تبنيها عن نفسها من حيث أنها تقصد تقويض كل الماورائيات وما يرتبط بها من مغزى وقصد ومعنى وقيمة؟ بكلامٍ آخر، هل يمكننا قراءتها على مستوى المفهوم النصي للنص، أي على مستوى مفهومه ما بعد الحداثي كما يبين إيهاب حسن سماته، كسمة لغوية أسلوبية أو فنية توافرت بكثرة في أدب الحداثة نفسه، بل وفي نصوص عديدة ما قبلها، أي أنها تنتمي إلى حقب زمنية سابقة؟ بل هل يمكننا المغامرة وتطوير هذه المساءلة إلى مساءلة من طراز نوعي تقترب من النصية بوصفها جنساً أدبياً يمكننا توصيفه من منظور نظرية الأجناس الأدبية الحديثة التي هي، بكل وضوح، نظرية وصفية لا معيارية؟

لنقم، إذن، بإعادة تحديد المفهوم النصي ما بعد الحداثي للنص في أصغر نواةٍ نصية له. ليست هذه النواة سوى ما يمكن تسميته بالجملة الإشارية الحرة(٩٤). يتألف «النص» هنا، إذن، في مفهومه النصي من منظومة إشارية حرة، وتقودنا كل إشارة إلى الأخرى دون الوقوف على معنى محدد، إذ أن المعنى لا يمكن توقيفه فهو متشظ أو متناثر. وبإيجاز، إذا كانت العلامة أو الإشارة اللغوية علاقة ما بين دال - مدلول وبين مرجع (أو الشيء الواقعي الذي تدل الإشارة عليه) فإن الجملة الإشارية الحرة التي نرجو أن يقبل - كتعاقد اصطلاحي مؤقت - وصفنا لها بشيء من استيحاء لغة عبد الله الغذامي بجملة «الشعري» تنتهك على وجه الدقة إحالة الإشارة إلى المعنى أو المرجع أو الشيء «الواقعي». فنحن في النص لا نترجم الدوال التي تشكله إلى مدلولاتها المرجعية، على أساس واحدة مقابل واحدة، بل نستنبط من «فجواتها» بلغة كمال أبو ديب، أو «انزياحاتها» بلغة الألسنية، أو «لا تشاكلاتها» بلغة البلاغة ما يسمى تفكيكياً بـ «الأثر» الذي ليس هو حضور المدلول بل غيابه، أو تناثر معناه، أو إحالة الجمل الإشارية الحرة «جمل الشعري» إلى لامتوالية متناثرة من المعاني غير الموقفة أو المسمَّرة في معنى محدد.

في منظور أي تعامل عميق مع الشعري، يقاربه في منهج مجانس بل محايثٍ له، فإن المنطق النصّي للنصية، أي منطق الجملة الإشارية الحرة هو منطق شعري بالضرورة ومنطق رؤيوي تحديداً. يمكن للنصية هنا أن تقبل من وجهة نظرنا وصفها بالرؤيوية، على أن نجرد مفهوم «الرؤيا» من تعالياته وماورائياته ونفهمه أسلوبياً بوصفه منظومة لغوية، أو منظومة دوالٍ، تقوم على الفجوات أو الإنزياحات أو اللاتشاكلات.

إننا في النظرية الشعرية الحديثة (نسبة إلى الشعر كجنس أدبي وليس إلى الشعري الذي يتجاوز حدود مفهومه، التنظيمي الجنسي، مفهوم القصيدة) نتعارف على التمييز ما بين «الرؤيا» و«الرؤية»، وقد أصبح هذا التمييز من مسلمات المفاهيم النقدية الحديثة. تتميز «الرؤيا» عن «الرؤية» تَميُّزَ

الدلالة الإيحائية أو التخييلية عن الدلالة المباشرة أوالصريحة (قانونية الانزياح). إذا كانت الرؤيا في مفهومها المتعالي، أو الماورائي، عن نفسها تمثل إدراكاً حدسياً ينقل معرفة داخلية مباشرة فإن «الرؤية» إدراك إيديولوجي مباشر أو عقلي أو خطابي أو سياسي ينقل معرفة تمثيلية خطابية وتقريرية. وبكلامٍ مكثف تمثل الرؤيا ذاتها وترتكز عليها في حين تمثل الرؤية انعكاساً تمثيلياً خطابياً لما تعنيه أو تقصده أو تحيل مقصدياً إليه(٩٥)، أو المدلول بكلام موجز، أي تمثل ما يتعداها.

نحن نعرف – أقصد بذلك من يشتغل بالنظرية الشعرية الحديثة – أن التمييز بين الرؤيا والرؤية هو تمييز اصطلاحي على مستوى أول، وأنه يمكن أن توجد جمل تنتسب إلى «الرؤية» في نص رؤيوي كما نعرف أيضاً أن ما بعد الحداثة في تقويضها للثنائيات الميتافيزيقية تقوِّض ثنائيتنا تلك. غير أن إدعاءنا ينطلق من أنه من المستحيل أن نفكر بدون الاستعانة بالثنائيات، وذلك من دون أن نربط هذه الثنائيات بمركزات متعالية.

تعمل شعرية الشعر الحديث، أو بكلمة أدق شعرية الشعر الحداثي(٩٦)، على مستوى الرؤيا وليس الرؤية. لا تعكس الرؤيا العالم، أو تعبر عنه، بقدر ما تخلق عالماً جديداً (مفهوم القصيدة – الخلق). ومن هنا فإن لغة الرؤيا هذه هي لغة الرمز الديناميكي الذي يختلف جذرياً عن الرمز الإيقوني. يرتبط الرمز الديناميكي بالخلق بقدر ما يرتبط الرمز الإيقوني بالتعبير. فالرمز الديناميكي يمثل ذاته، في حين أن الرمز الإيقوني يمثل ما يتعداه. ومن هنا تعمل الرؤيا الحداثية على حل مسألة الفعل الشعري Verbe poétique . تشير كلمة الفعل هنا إلى نوع خاص من أنواع الكلمة الخالقة للعالم، وما يسمى في التيولوجيا بالكلمة الإلهية التي خلقت العالم، وهو نفسه ما يسمى رؤيوياً بالرمز الديناميكي. فهذا الرمز في تعريفه المنمذج ليس كلمة ولا فكرة ولا صورةً بل حركة خالقة(٩٧).
من هنا تُنتجُ الرؤيا، أو تخلق بكلام أدق، عالماً «نرجسياً» (من حيث أن موضوع الشاعر هو ذاته) و«ملائكياً» (من حيث أن الشعر يخلق عالمه الخاص ويعيش فيه) و«كهانياً» (من حيث أن المسلك الرمزي الديناميكي هو مسلك سحري أو كهاني لا يدركه إلا المصطفون).

نعرف جيداً أن المسبقات التي تحكم مفهوم الرمز الديناميكي هذا هي مسبقات تنفيها ما بعد الحداثة، فهي تركِّز على دور الشاعر – الرائي أو ما يسمى بالمؤلِّف في حين ينصب الإهتمام ما بعد الحداثي على المتلقي – النص. ولكن إذا ما جردنا الرمز الديناميكي من مسبقاته المفهومية المتعالية وتناولناه بوصفه لغةً، فإننا نجد أنه ليس سوى الجملة الإشارية الحرة نفسها. فمن المعروف، مدرسياً، أن المسلك الرمزي في الشعر يهتم بنوعية العلاقة الخاصة ما بين الشعر واللغة ويعالج الشعري بوصفه لغة. بكلامٍ آخر يمكن وضع اللغة هذه مكان الشاعر / المؤلف، والنظر إلى أن من يتكلم في «القصيدة»، أو النص الرؤيوي، هو اللغة وليس الـ «الأنا» التي «تنجز الكلام»(٩٨). يتعلق الأمر، إذن، بإمكانية تجديد قراءتنا للنصوص التي تقوم على الرمز الديناميكي وليس بالمسبقات التي تحكم هذا الرمز بوصفه مفهوماً. بمعنى آخر، فإن الرمز الديناميكي، كما نفهمه هنا بوصفه جملة إشارية حرة، يبدد المعنى الإيقوني للعالم وينثره ويبدد أية مركزة للمعنى، فهو يقوم بلاغياً على اللاتشاكل أي على انقطاع الصلات أو الفجوات بين أجزاء الكلام، بينما يكمن محدِّد أساسي من محددات الرمز

الإيقوني في التشاكل من حيث التركيز على المقوِّم المشترك ما بين الموضوع والمحمول، وما يقوِّضه الرمز الديناميكي هو هذا المقوِّم ، فيجعل من نفسه دالاً طليقاً من أي ارتهانٍ إيقوني بمركز المعنى أو يسمِّره.

لنسارع، إذن، ونميز بين ما يقوله الشاعر / الرائي / المؤلِّف عن رموزه الديناميكية وبين الدلالة المتشظية والمتناثرة لهذه الرموز نفسها وبنفسها، بوصفها تأبى التقيد بمعنى محدد. بكلام آخر يمكننا قبول ما يطرحه الشاعر نفسه على أنه مجرد علامة أو إشارة مطروحة في بنية رمزية ديناميكية تتخطى سلطته في تحديد «المعاني». على أنه من الضروري المسارعة للقول أيضاً إن هذا الشاعر نفسه لا يفهم تجربته الرمزية على أنها تعبير عن «معنى». فالنص الرؤيوي هو هنا وبالمصطلحات البارتية «نص» (مفتوح) وليس «عملا مغلقا» ، ونص غير مقروء وليس نصاً مقروءاً. إذ أنه مفتوح بشكلٍ لا نهائي على فعاليات عملية القراءة وطبيعتها الهيرمينوتيقية (التأويلية). من هنا فإننا نقول في نظرية الرؤيا إن الرمز الديناميكي ليس مكوّناً بل هو مكوِّن باستمرار بمعنى قابليته لتوليد مجرات لانهائية من الدلالات. فما تسميه نظرية الرؤيا بالرمز الديناميكي ليس شيئاً مختلفاً، في المآل، عما تسميه نظرية النصية ما بعد الحداثية بالجملة الإشارية الحرة، على أن نفهم الرمزية الديناميكية هنا بوصفها فعالية لغوية، موفورة الانتاجية، ولا يتوقف إنتاجها بموت مؤلفها أو شاعرها، فصيرورة بقائها مستمرة وقائمة، إنها صيرورة نص غير مقروء يكتسب تعددية لا تقبل الاختزال في معنى محدد. يدفعنا ذلك للقول إن ما تتصوره ما بعد الحداثة على أنه نصيَّة جديدة منقطعة عن أدب الحداثة، ليس في فهمنا سوى نوعٍ من «حداثة عليا» أو «حداثة جديدة» بلغة كيرمود، وتجد مرجعها الإصطلاحي - على مستوى تاريخ الرمزية الرؤيوية في الغرب - ببودلير. ومن هنا فإنها تتخطى ما تعارف النقاد على تسميته بحركة الحداثة بمعناها الخاص، أي الحركة التي تم تحديد تاريخها، باختلاف ما بين النقاد، في الفترة الزمنية الممتدة من ١٨٩٠ - ١٩٣٠ في الغرب(٩٩). في الوقت نفسه الذي تبنّى فيه المفهوم ما بعد الحداثي للأدب (كما لدى إيهاب حسن) عناصر أساسية من عناصر هذه الحركة، وأدمجها في ما بعد حداثته مثل الاهتمام بالدادية، ومناهضة الشكل المنتهي والدعوة إلى الشكل المفتوح والتشتيت والأثر وعبر النصية ...الخ، ولا يغير من صحة ذلك أن أبرز هذه العناصر قد صيغت نظرياً، أو مفهومياً، بشكلٍ لاحق.

إن خلاصتنا تقوم، إذن، على أن الجملة الإشارية الحرة بوصفها النواةَ الأساسية في النصية أو الكتابة أو في المفهوم ما بعد الحداثي للنص هي جملة رمزية ديناميكية أو رؤيوية بالضرورة، توافرت الرمزية الشعرية الرؤيوية باتجاهاتها المتعددة عليها بكثرة، إلا أنها متوافرة في أجناس أدبية أخرى ولا ضرورة لحصرها، بالتالي، في حدود الشعر كجنس أدبي. لكن الجديد الذي قدمته نظرية ما بعد الحداثة هنا هو مفهوم «النص» ذاته، مع وعينا في الوقت ذاته بأن ما بعد الحداثة، أو الحداثة العليا، في تغييرها للموجود في وجوده توسِّع مفهوم النص وتراه في الموجود وليس في مجرد المكتوب، فكل شيء كتابة والمجتمع لغات.

ننتقل، الآن، إلى نقطتنا الأخيرة، وهي مساءلة المفهوم ما بعد الحداثي لـ «النص» نفسه عن

حدوده، فهل النص، في المفهوم النصي له، قابل للتوصيف في إطار نظرية الأجناس الأدبية أم أنه يستحيل ذلك بالنظر إلى أنه يقوم على تقويض حدود الجنس الأدبي أو التهجين ما بين الأجناس، أو تخريبها أو استعادتها «الباستيشية» أو «الساخرة» للجنس الأدبي؟

مما لا شك فيه أن «النص» يتحدى تقاليد الأجناس الأدبية ويتخطاها وصولاً إلى شكلٍ جديد مفتوح لا يعترف بأية مركزة شكلية نهائية له، ويكمن أساس هذا الشكل المفتوح في النصية من حيث هي منظومة إشارية حرة أو رمزية ديناميكية. إن وجهة النظر التي تجزم بأن نظرية الأجناس الأدبية قد تقادمت وتزايلت هي وجهة نظر سائدة وتمتلك كثيراً من السطوة والشيوع والتسليم. غير أن هذا لا يمنع مبدئياً من طرح فرضية، قابلية هذه النظرية للعمل من جديد، حتى في توصيف «النص» وهنا يكمن عنصر المغامرة النقدية.

من هنا لا بد لنا أن نميز بين النظرية الكلاسيكية والنظرية الحديثة للأجناس الأدبية. النظرية الكلاسيكية المستمدة أساساً من تصنيف أرسطو للأدب بحسب «المحاكاة» هي نظرية معيارية وتنظيمية اطرادية. معيارية بمعنى أنها تؤمن بأن جنساً يختلف عن جنس بالطبيعة والقيمة، وتنظيمية اطرادية سلطوية أو مؤسساتية بمعنى أنها تقوم على المبادئ الشهيرة لـ «النقاء» و«وضوح المعالم» و«الحدود النهائية»، وتؤمن بأن الأجناس يجب أن تبقى منفصلة وتوصي الكتاب باحترام «دساتيرها». في حين أن النظرية الحديثة وصفية بكل وضوح، فلا تحدد عدد الأجناس الممكنة، ولا توصي بالتزام قواعد معينة، وتفترض خلافاً لمبدأ «النقاء» أنه بالإمكان المزج ما بين الأجناس وانتاج أجناس جديدة، كما ترى إمكانية إنشاء أجناس تقوم على أساس الشمول أو الغنى أو الكلية(١٠٠).

نرجو كي يمكننا متابعة المناقشة أن يُقبل، مؤقتاً، اقتراح بالتمييز ما بين «الأنواع» و«الأجناس». نسمي بالأنواع تلك الأنواع الأدبية التصويرية الكبرى : الغنائية والملحمية والدرامية، وهي الأنواع التي ظلت، حتى وقت قريب، تشغل نظرية الأدب في حين أننا نسمي بالأجناس ما يقع تحت ما يسمى بقصة قصيرة ورواية وقصيدة ومسرحية ... الخ. «الأنواع» و«الأجناس» هنا تنميطاتٌ مفهومية نظرية لا توجد بالضرورة بشكلٍ نقي، ويمكن بالتالي «جنس» واحد أن يستوعب بهذه الدرجة، أو تلك، أساليب الأنواع الثلاثة مجتمعة. وما نقترحه هنا أن «النصيّة» تقع في إطار «الأنواع» في حين أن «النص» يقع في إطار «الأجناس». تمثل النصية، هنا، بالنسبة للنص ما تمثله الدرامية بالنسبة للمسرحية، وما تمثله السردية بالنسبة للأجناس الأدبية السردية المختلفة. إذا كانت تلك الأنواع الكلاسيكية قد صُنفت منذ أرسطو حسب المحاكاة، فإن النصية تقوم أساساً على التطويح بالمحاكاة، وتقويض تمثيل العالم أو مشابهته إيقونياً.

إننا نعرف اليوم أن ما نسميه أعلاه بالغنائية والملحمية والدرامية والنصية هو خصائص لغوية أو أسلوبية، لا تنجلي إلا من خلال اللغة وبواسطتها. من هنا لا بد من فتح حوار منتج يزوّج ما بين نظرية الأجناس الأدبية الحديثة وبين الشعرية الألسنية باتجاهات ما بعد البنيوية العاملة فيها. إن استيعاب نظرية الأجناس لتلك الشعرية لما يزل محدوداً بالقدر نفسه الذي لما يزل فيه محدوداً استيعاب الشعرية الألسنية لنظرية الأجناس. فـ «علم السرد» يطرح السردي عموماً ليس عبر خصوصية علاقته بالأجناس

الأدبية السردية، بل إطلاقاً. إننا نعرف، مثلاً، بواسطة الشكلانية الروسية نفسها أن القصة القصيرة والرواية هما مثلاً جنسان سرديان إلا أنهما متناقضان(١٠١). فكيف يمكننا التعامل مع السردية على أنها سردية القصة القصيرة وليست سردية الرواية، إذ أننا، وحتى الآن، نتعامل مع السردية بغض النظر عن ذلك أي بغض النظر عن تحققها في أجناس سردية مميزة ومختلفة، أو أننا نسكت عن مسألة الجنس.

يساعد مثل هذا الزواج، الممكن، أو المقترح، على توصيف «النص» كجنس أدبي محتمل يقوم على «النصية». إن «النصية» مثلها في ذلك مثل الغنائية والدرامية والملحمية يمكنها في نواتها الأساسية الصغرى: الجملة الإشارية الحرة أن توجد في أجناس أدبية شتى، من دون أن يعني ذلك أن جنساً من هذه الأجناس قد أصبح «نصاً» بالمفهوم ما بعد الحداثي له، أو بالمفهوم الحداثي الجديد، غير أن «النص» كجنس أدبي يُقدّم أعلى انتاج منظومي لـ «النصية». ومن هنا نخصصه باسم «النص». النصية، هنا، موقف من العالم لا يقوم على المحاكاة بل ينقض هذه المحاكاة. ومن هنا فإن منظومتها اللغوية هي المنظومة الإشارية الحرة واللعب الحر للدوال الذي يرجئ أي معنى. فيمكننا القول إن النص الذي تشكل «النصيّة» نسيجه اللغوي قابل لتوصيف حدوده بشكلٍ مجانس له، فمن أبرز هذه الحدود: «الاستقلالية» بمعنى رفض التمركز حول «كلام مفيد» أو «عبارة تقول شيئاً ما عن شيء ما» مثلما هو الأمر في حكمة أرسطو، وبكلام موجز تقوم الاستقلالية على نفي غائية المعنى المحدد، فلا تقدم معنى أو أنها بالأحرى تقدم تناثرات المعنى وتشظياته. ويرتبط بـ «الاستقلالية» ما يمكن تسميته بـ «الكلية» أو «الشمولية» بلغة وارين ويليك. وتقوم الكلية هنا على المزج بين الأجناس والتهجين بينها أو تجاوزها. أما السمة الثالثة فهي «إلغاء المنظور أو حذف البعد الثالث» وهو ما يمثل نتاجاً لفعالية الجملة الإشارية الحرة التي تنقض التمييز ما بين الذات والموضوع أو ما بين النص وبين ما يحيل إليه، في حين أن السمة الرابعة يمكن أن تكون «البدائية» التي هي نتيجة مكملة لحذف البعد الثالث(١٠٢).

إن حدود «النص» كجنس أدبي محتمل ومعقد يقوم على النصية هي، إذن، في اقتراحٍ أولي - الاستقلالية والكلية وإلغاء المنظور والبدائية. ليست هذه الحدود «نهائية» ولا أوامر «دستورية» أو «مؤسساتية» توصي باتباعها، إذ أن استكشاف خرق الجنس لحدوده وتوصيف نتائج هذا الخرق هو من صلب منطلقات النظرية الحديثة للأجناس الأدبية. ولن تتضح انتاجية هذا المنطلق إلا في الزواج المقترح ما بين نظرية الأجناس والشعرية الألسنية. فالأجناس الأدبية الحديثة التي يمكننا حتى اليوم تنظيمها تحت أسماء مثل «القصيدة» أو «الرواية» أو «القصة القصيرة» أو «المسرحية» ...الخ تخترق الحدود الكلاسيكية المتعارف عليها. ففي منظور تطورات الشعر العربي الحديث يمكننا مثلاً أن نلمس بسهولة أن مفهوم «القصيدة» الحديث بوصفه مفهوماً تنظيمياً هندسياً أو خطياً قد قوّض الكثير من سماته وانفتح على تلك السمات الأربع لـ «النص» بل وتشرّبها بشكلٍ منظومي، وغدا من خلالها نصاً غير مقروء أو نصاً مفتوحاً. بمعنى آخر إن القصيدة قد أصبحت دون شكلٍ نهائي يحددها، فشكلها الخطي نفسه أقرب ما يكون إلى الشكل المفتوح، إن لم يكن أحياناً هذا الشكل

نفسه.

ينتج عن ذلك كله أن سمات «النص» بمعناه الذي نقترحه كجنس أدبي محدد موجودة بشكل متفرق أو مكثف، وبهذه الدرجة أو تلك في أجناس الأدب العربي الحديث. كما باتت «النصية» بوصفها نوعاً حسب تصنيفنا الإجرائي تخترق النسيج اللغوي لكل هذه الأجناس. وجديد ما بعد الحداثة هنا هو بهذا المعنى ليس هذه السمات «النصية» بقدر ما هو مفهوم «النص» وهو ما يتيح لنا أن نضع «النصية» ومفهوم «النص» في سياق حداثة عليا أو حداثة جديدة.

* * *

أثبتت التفكيكية خصوصاً، وما بعد البنيوية عموماً، بوصفها العصب الأساسي لنظرية ما بعد الحداثة، فعاليةً إجرائية منتجة في حقل فهم النظرية الأدبية الحديثة للنص كشكل مفتوح لا يعترف بحدود نهائية أو مغلقة أو غائية للمعنى. تسوّي التفكيكية الفرق النوعي ما بين الفلسفة والأدب (١٠٣)، وترى أن الفلسفة والقانون والنظرية السياسية تعمل من خلال الإستعارة مثل القصيدة تماماً. فهي تخييلة مثلها، ويجب معالجتها حسب القواعد الخاصة للتحليل النقدي اللغوي فقط(١٠٤).
غير أن التفكيكية في فهم دريدا لها تتضمن تحولاً عاماً في كل شيء، في المدارس والعائلة والدولة والمدينة. فعلى التفكيك أن يتغلغل في كل مكان من دون أن يصبح منهجاً أو مدرسة على حد تعبير دريدا(١٠٥). من هنا يتعدى التفكيك بالنسبة لدريدا، تطوير تقنيات جديدة في القراءة إلى ممارسة سياسية في جوهرها، تعرّي المنطق الذي يصون قوة نظام فكري وسوسيولوجي من البنى السياسية والمؤسسات الاجتماعية، وتفسخ مركزيات حقبته التاريخية الميتافيزيقية أو الحداثية التي تتكثف في مآلها في مركزية عرقية، مكنت الذات الغربية من أن تستقر في تصورها لما هي عليه(١٠٦).
تصطدم هذه الراديكالية بعقبة أساسية وهي أيلولة التفكيكية في أمريكا إلى «مذهب جامعي تماماً»(١٠٧) على حد تعبير ادوار سعيد. ويعمل هذا المذهب، كما لاحظ دريدا نفسه، على المحافظة على «انغلاق مؤسساتي» يخدم المصالح السياسية والاقتصادية المهيمنة في المجتمع الأمريكي، مع أن المتمذهبين الأمريكيين بالتفكيكية هم الأكثر أمانة لروح دريدا التي تنفي أية مذهبة أو تمدرس(١٠٨).
ويندرج ذلك في سياق أعم هو سياق تحول ما بعد الحداثة إلى منطق داخلي للمجتمع ما بعد الصناعي أو الاستهلاكي يعزز آليات هذا المجتمع أكثر مما يتحداها(١٠٩). تغدو الراديكالية التفكيكية هنا، وما بعد الحداثية عموماً، بلغة تيري إيغلتون نوعاً من راديكالية عبثية، فالراديكالية حين تكون نتاجاً عابراً للدال لن تؤخذ على أنها «حقيقية» أو «جدية» بأي معنى من المعاني؛ ومن هنا، وما عدا ذلك، فإن تلك الراديكالية «محافظة تماماً في كل الأوجه الأخرى»(١١٠).
يبدو أن التفكيكية خصوصاً، وما بعد البنيوية عموماً، تحمل في داخلها نفسها احتمالات تحولها إلى أدلوجة مذهبية تعزز منطق السيطرة وآلياته. فهي ليست مجرد نموذج إجرائي تكون فيه نوعاً مما يمكننا تسميته بعلم تشريح للنظريات أو النصوص أو المؤسسات التاريخية، بل تطمح إلى إجراء تحول في المجتمع والدولة والمدرسة والعائلة والمدينة مدعيّة، في الوقت ذاته، أنها ترفض أن تصبح «منهجاً» أو «مدرسة» على حد تعبير دريدا نفسه. وتغدو نفسها قابلة للتفكيك بوصفها قد تحولت لدى عدد

كبير من ممارسيها إلى أدلوجة، أي إلى مذهب منحلٍ في معرفة إيديولوجية وثوقية مسبقة، راديكالية شكلاً ومحافظة فعلاً، تقوض الحقبة التاريخية الميتافيزيقية للحداثة، في الوقت الذي تعزز فيه آليات السيطرة في المجتمع ما بعد الصناعي أو المجتمع الرأسمالي متعدد القوميات حسب جيمسون.

هل يمكن اعتبار نظرية ما بعد الحداثة، في جوانبها المذهبية التي تتخطى حدود الجوانب الإجرائية، على أنها أدلوجة خراب المعنى وتفسيخه إطلاقاً، أم على أنها أدلوجة خراب معنى الحقبة التاريخية الميتافيزيقية للحداثة وتفسيخه وتشتيت مفاهيمه العقلانية والليبيرالية والانسانية والقومية والتقدمية؟. إنها في تحولها إلى نظرية، أو منهج أو مدرسة، أو أدلوجة تؤول ضرورة إلى نوع من غائية ميتافيزيقية معكوسة، تدعي تشتيت الميتافيزيقا. إذا كانت الميتافيزيقا، في معنى أساسي من معانيها، هي البحث عن حقيقة نهائية فإن تحول ما بعد الحداثة إلى نظرية يضعها في شباك هذه الميتافيزيقا نفسها بشكل معكوس. إنها شباك «حقيقة» خراب المعنى وتشتته، التي ليست في واقع الأمر سوى «حقيقة» تخريب معنى الحقبة التاريخية الميتافيزيقية للحداثة وتشتيت مفاهيمها، لصالح تعزيز آليات السيطرة في مجتمع ما بعد الحداثة.

إن وضع هذا المجتمع هو وضع رأسمالية متعددة القوميات أو عابرة لها (أطروحة جيمسون) لا تزيل شكل الدولة - الأمة، لكنها تغير جذرياً من طبيعته ووظائفه وطواقم صنع القرار فيه (أطروحة ليوتار) وتمعن في تحطيم الروابط ما بين الدولة والأمة وتمزق الأمة كما تكونت تاريخياً (أطروحة بولانتزاس). وبكلامٍ آخر إنه وضع مجتمع العولمة (أطروحة دومينياك) حيث يُتم التاريخ نهايته واكتماله (أطروحة جهلن، الذي كان أول من استخدم نهاية التاريخ في الفرنسية وأطروحة فوكو ياما من موقع ما بعد حداثي). تغدو نظرية ما بعد الحداثة، بوصفها تعزز منطق هذا المجتمع أكثر مما تتحداه (أطروحة جيمسون)، وكأنها نظرية العصر الإمبريالي بوصفه عصر «العولمة» أو «التدويل» الشامل للعالم، الذي يشكل نمط الشركة متعددة الجنسيات أو عابرة القوميات عضلته الأساسية.

إننا إذا ما انتقلنا بالامبريالية من النظام الإيديولوجي الذي كانت تحتله إلى النظام العلمي الذي يجب أن يعود لها باعتبارها مفهوماً(١١١)، فإنها لن تكون سوى منظومة التبعية المتدرجة المراتب التي يحكمها نمط خاص من أنماط السيطرة، هو نمط «إمبريالية عليا» أو نمط «طبقة دولية مسيطرة» بتعبير ديتر سنجهاز. وليست هذه «الإمبريالية العليا» سوى ما يقصد اليوم بمضمون «العولمة» أو «التدويل». والأساسي فيه بالنسبة لنا أنه يوحِّد العالم فيما يشتته أو يعيد تنضيد مصفوفات تبعياته المتدرجة على أساس جديد، لا ينقسم فيه العالم كوكبياً إلى شمال وجنوب، شمال متدرج بشماليته وجنوب متدرج في جنوبيته على مستوى الدول بل وعلى مستوى التشكيلات الاجتماعية الوطنية نفسها. فتنشأ حيزات «مدوّلة» أو «معولمة» أو «ما بعد حداثية» في شتى بقاع العالم حتى في المتأخر منها من دون أن يعني ذلك أن هذه البقاع قد دخلت في مرحلة ما بعد الحداثة، إذ أن هذه الحيزات نوع من «أسافين» أو «مستوطنات» داخلية لدى الشعوب التي لما تزل تعيش هاجس اللحاق بالحقبة التاريخية الميتافيزيقية للحداثة المتقادمة وفق منظور ما بعد الحداثة لنهاية التاريخ / التنوير / الحداثة / الميتافيزيقا. فهل نظرية ما بعد الحداثة العامة هي نظرية لهذا الوضع ما بعد الحداثي الجديد

الذي يوحد فيما يشتت، ويقوض التاريخانية الميتافيزيقية فيما ينتج ماورائيات جديدة تعزز سيطرته؟ وماذا يعني ذلك بالنسبة لعالمنا الذي لا «حداثة» فيه؟ تعالوا نتحاور من جديد...

حلب

إشارات

(١) Jürgen Habermas, Le discours philosophique de la modernité, traduit de l'allemand par Christian Bouchindhomme et Ranier Rochlitz, Editions Gallimard, Paris, 1988, P.3

(٢) حول هذه الأسماء انظر : فريدريك جيمسون، ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي، ترجمة فاضل جتكر، قضايا وشهادات، عدد ٣، شتاء ١٩٩١، ص ٣٦٧، قارن مع : أنطون مقدسي حول الحداثة والتحديث (حوار سعدالله ونوس) المصدر السابق، ص ١٥ – ١٦ ومع : آلان تورين، المجتمع ما بعد الصناعي، ترجمة موريس جلال، دمشق ١٩٨٣، ويستخدم تورين كعنوان لكتابه «المجتمع ما بعد الصناعي» إلا في المتن فيصفه بـ «المجتمع المبرمج» ويحدد الاختلافات الأساسية بينه وبين المجتمع الصناعي، ص ٥ – ٣١ قارن مع : ألفين توفلر، خرائط المستقبل، ترجمة أسعد صقر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٧ حيث يسميه بمجتمع الموجة الثالثة تمييزاً عن الموجتين الزراعية والصناعية، ص ٢٥ – ٢٨. أما جان فرانسوا ليوتارد فيسميه بـ «المجتمع المعلوماتي» تارة وبـ «المجتمع ما بعد الصناعي» تارة أخرى وبـ «مجتمع ما بعد الحداثة» تارة ثالثة. انظر جان – فرانسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي، ترجمة أحمد حسان ، دار شرقيات، ط١، القاهرة ١٩٩٤، ص ٢٧، ويستخدم في هذه الصفحات المصطلحات الثلاثة كدال على مدلول واحد.

(٣) Jean - Marie Domenach, Approches de la modernité, Ecole polytechnique, Ellipse, Edition Marketinque, Paris, 1986, P.9

(٤) نيكوس بولا نتزاس، الطبقات الاجتماعية في النظام الرأسمالي اليوم، ترجمة احسان الحصني، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٣، ص ١٠٧ – ١١٠.

(٥) ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي، مصدر سبق ذكره، ص ٣٧.

(٦) قارن مع د. محمد السيد سعيد، الشركات عابرة القومية، عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٦، ص٧٧ .

(٧) د. سعيد، المصدر ذاته، ص ٤١.

(٨) د. خلدون حسن النقيب، الدولة التسلطية في المشرق العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، أيار ١٩٩١، ص٢٨٦.

(٩) من حوار مع بورديو، أجراه هاشم صالح، الفكر العربي المعاصر، عدد ٣٧، ص٧٤.

(١٠) فريدريك جيمسون، من تصديره لـ «الوضع ما بعد الحداثي» لليوتار، مصدر سبق ذكره، ص ١٥.

(١١) أنطون مقدسي، مقاربات من الحداثة (حوار عادل يازجي)، مجلة مواقف، عدد ٣٥، ربيع ١٩٧٩، ص٢٥-٢٦.

(١٢) جيمسون ، ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي، مصدر سبق ذكره، ص ٣٧٢.

(١٣) للتفصيل في ذلك انظر كتاب : مارشال بيرمان، حداثة التخلف : تجربة الحداثة، ترجمة فاضل جتكر، مؤسسة عيبال، قبرص، ط١. ١٩٩٣، ص ٨٣-١٠٩ بشكل خاص.

(١٤) Domenach, Approches de la modernité, Ibid, P.15-16

(١٥) Habermas, Le discours philosophique de la modernité, Ibid, P.6

(١٦) Domenach, I bid 126

(١٧) جان بودريار، الحداثة، من الموسوعة الشمولية، ترجمة محمد سبيلا، مجلة الفكر العربي ، عدد ٦٢. أعاد نشره كتاب قضايا وشهادات ، عدد ٣، مصدر سبق ذكره، ص٣٨٧.

(١٨) Habermas, Ibid, P. 118- 119

(١٩) سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية : دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٠، ص ٢٦٥.

(٢٠) Habermas, Ibid, P. 105

(٢١) عبد الرحمن بدوي، نيتشه، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٣٩، ص٢٠٤-٢٠٦.

(٢٢) أويغن فنك، فلسفة نيتشه، ترجمة إلياس بديوي، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٤، ص٥.

(٢٣) فنك ، المصدر ذاته، ص ١٦٩ وص ٢٢٠ و ٢٢٤.

(٢٤) Gianni Vattimo, La fin de la modernité, Nichilisme et herméneutique dans la culture post-moderne, traduit de l'italien par Charles Alunni, Editions du Seuil, Paris 1987, P.7

نعتمد ترجمة مصطلح Verwindung بالتصبير بناء على اقتراح الدكتور طيب تيزيني في حوار مع الباحث تم في ٢٤/٢/١٩٩٧.

(٢٥) Vattimo, Ibid, P. 170 - 171

(٢٦) فنك، فلسفة نيتشه، مصدر سبق ذكره، ص ١٨٣.

(٢٧) Habermas, Ibid, p. 223

(٢٨) جون ماركوري، الوجودية، ترجمة د. إمام عبدالفتاح إمام، مراجعة د. فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٥٨، ت ١٩٨٢، ص ٣٦٠.

(٢٩) Habermas, Ibid p. 169 قارن مع : : Vattimo, Ibid p. 169

(يمثل هابرماس موقفاً مضاداً لما بعد الحداثة بقدر ما يمثل فاتيمو منظِّراً لها)

(٣٠) جاك دريدا، الاستنطاق والتفكيك (مقابلة كاظم جهاد)، الكرمل، العدد ١٧. ١٩٨٥، ص ٥٧.

(٣١) Vattimo, Ibid, p. 184

(٣٢) إ. م. بوشنسكي، الفلسفة المعاصرة في أوروبا، ترجمة د. عزت القرني، سلسلة عالم المعرفة ١٦٥، أيلول، ١٩٩٢، ص ٣٢٥-٣٢٦. من المعتاد اليوم أن ينظر إلى «الأنطولوجيا»، على أنها تحليل لبنية الموجود، وبالتالي تحليل ماهيته على حين أن الميتافيزيقا تقدم قضايا وجودية أي تتصل بكينونة الموجود.

(٣٣) قارن مع : عبدالله العروي، مفهوم التاريخ، ج٢ : المفاهيم والأصول، المركز الثقافي العربي ط١، الدار البيضاء - بيروت، ١٩٩٢، ص٣٧٤.

(٣٤) جاك دريدا، الاستنطاق والتفكيك، مصدر سبق ذكره، ص٦٠.

(٣٥) قارن مع هابرماس (حوار) ترجمة ومراجعة، الفكر العربي المعاصر، عدد ٧٠-٧١ نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٩، ص١٢٥.

(٣٦) ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي، مصدر سبق ذكره، ص٢٣.

(٣٧) ليوتار، المصدر ذاته، ص٢٤.

(٣٨) ليوتار، المصدر ذاته، ص٥٦.

(٣٩) ليوتار، المصدر ذاته، ص٥٥. قارن مع مقدمة جيمسون في المصدر ذاته، ص ٩-١٠.

(٤٠) ليوتار، المصدر ذاته، ص٢٧.

(٤١) ليوتار، المصدر ذاته، ص٢٣.

(٤٢) ليوتار، المصدر ذاته، ص٧٥.

(٤٣) قارن مع توماس كون، بنية الثورات العلمية، ترجمة شوقي جلال، عالم المعرفة عدد ١٦٨، كانون الأول ١٩٩٢، الكويت، ص٢٤٥ - ٢٤٩. قارن مع استناد ليوتار إليه في المصدر ذاته، ص٧٥.

(٤٤) قارن مع كارل بوبر، بؤس الأيديولوجيا؛ نقد مبدأ الأنماط في التطور التاريخي، ترجمة عبد الحميد صبره، دار الساقي، لندن، ط١. ١٩٩٢، ص ٨٠-٨٦.

(٤٥) قارن مع ليوتار، المصدر ذاته، ص٢٥ وص٧٨-٧٩.

(٤٦) Habermas, Ibid, la préface

(٤٧) من مقدمة بوشيندوم وروشليتز اللذين ترجما «الخطاب الفلسفي للحداثة» إلى الفرنسية، صII وIII.

(٤٨) هابرماس (مقابلة) مصدر سبق ذكره، ص١٢٥.

(٤٩) بوشيندوم وروشليتز ، مصدر سبق ذكره، ص٧.

(٥٠) انظر ليوتار في الوضع ما بعد الحداثي، مصدر سبق ذكره، ص١٠٢.

(٥١) Habermas, le discours philosophique... Ibid, p. 4-5

(٥٢) هابرماس (مقابلة) مصدر سبق ذكره، ص١٢٣-١٢٤.

(٥٣) ليوتار، الإجابة عن سؤال ما هي ما بعد الحداثة؟ في كتاب «الوضع ما بعد الحداثي»، مصدر سبق ذكره، ص١٠٢.

(٥٤) دريدا، الاستنطاق والتفكيك (حوار) مصدر سبق ذكره، ص٥٧.

(٥٥) قارن مع كريستوفر نورس، التفكيكية : النظرية والتطبيق، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٢، ص٧٦.

(٥٦) Habermas, Ibid, p. 191

(٥٧) دريدا، الاستنطاق والتفكيك، مصدر سبق ذكره، ص٥٧.

(٥٨) مادة التقويضية في كتاب د. ميجان الرويلي ود. سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، الرياض، ١٩٩٥، ص ٥٠-٥١.

(٥٩) عبدالله ابراهيم وسعيد الغانمي وعواد علي، معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، حزيران ١٩٩٠، ص١٢٤.

(٦٠) المصدر ذاته، ص١٢٥. قارن مع الرويلي / البازعي، مصدر سبق ذكره ص٥١، ومع هابرماس، الخطاب الفلسفي للحداثة (بالفرنسية)، مصدر سبق ذكره، ص٢٠٩.

(٦١) الرويلي والبازعي، مصدر سبق ذكره، ص٥٠.

(٦٢) هابرماس، المصدر السابق، ص ٢٢١، قارن مع تيري إيغلتون، نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٥، ص٢٢٥، ومع مقدمة كاظم جهاد للاستنطاق والتفكيك، مصدر سبق ذكره، ص٥٥.

(٦٣) دريدا، الاستنطاق والتفكيك، مصدر سبق ذكره، ص٦١.

(٦٤) بوشنسكي، مصدر سبق ذكره، ص٢٧٢.

(٦٥) هابرماس (مقابلة) مصدر سبق ذكره، ص١٢٤.

(٦٦) قارن مع نورس، مصدر سبق ذكره، ص٢٥-٢٦.

(٦٧) بول دي مان، مقابلة ستيفانو روسو، أوردها «النقد والمجتمع» (حوارات)، ترجمة وتحرير فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥، ص٥٢.

(٦٨) دريدا، مقابلة في «النقد والمجتمع»، المصدر ذاته، ص٨٨-٨٩.

(٦٩) Habermas, le discours... Ibid, p. 222

(٧٠) مصدر سبق ذكره.

(٧١) ادوارد سعيد (حوار امري سالو سينزكي) في النقد والمجتمع، مصدر سبق ذكره، ص١٦١-١٦٢.

(٧٢) جيمسون، ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي، مصدر سبق ذكره، ص٣٦٨ قارن مع مادة : ما بعد الحداثة وما بعد الحداثية في : دليل الناقد الأدبي، مصدر سبق ذكره، ص١٠٢-١٠٣.

(٧٣) Vattimo, la fin de la modernité, Ibid, p. 55-68

ويحمل هذا الفصل عنوان : «موت الفن وانحطاطه».

(٧٤) مالكوم برادبري، الحداثة (١)، ترجمة مؤيد فوزي حسن، ط٢، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٥، ص٣٦.

(٧٥) إن معظم الذين يتطرّقون إلى أدب ما بعد الحداثة أو يشيرون إليه يعرجون على كتاب إيهاب حسن مثل: برادبري، بيرمان، ليوتار، جيمسون، ڤايتمو.

(٧٦) إيهاب حسن، تقطيع أوصال أورفيوس: قيثارة بلا أوتار: أدب ما بعد الحداثة، ترجمة نصرة خليفة، مجلة «كتابات معاصرة»، عدد ١٧، المجلد٥، شباط - آذار ١٩٩٣، ص٢٢.

(٧٧) إيهاب حسن، المصدر ذاته، ص١٥.

(٧٨) إيهاب حسن، المصدر ذاته، ص١٨ قارن مع د. أحمد المديني: الملاذ أو عزلة النص / هرطقة التنظير: الصمت والحداثة الأخرى، كتابات معاصرة ١٨، أيار - حزيران ١٩٩٣. ١٠-١٦ وقارن مع د. سامي أدهم: ما بعد الحداثة: ما بعد التفكيك: الواحدي، المصدر السابق، ص١٧-٣٠.

(٧٩) تيري إيغلتون، نظرية الأدب، مصدر سبق ذكره، ص٢٤٩. قارن مع ڤايتمو (بالفرنسية) مصدر سبق ذكره، ص٦٠ ومع دومينياك (بالفرنسية) مصدر سبق ذكره، ص١٣٥.

(٨٠) جورج لوكاش، معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة د. أمين العيوطي، دار المعارف بمصر، القاهرة، دون تاريخ، ص٩٨.

(٨١) جيمسون، ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي، مصدر سبق ذكره، ص٣٨٢. قارن مع برادبري، الحداثة، مصدر سبق ذكره، ص٣٦. بل إن ما يصنفه إيهاب حسن تحت اسم ما بعد الحداثة في : تقطيع أوصال أورفيوس، مصدر سبق ذكره، ص١٧ بشأن كيج هو نفسه ما يصنفه بيرمان في: حداثة التخلّف، مصدر سبق ذكره، ص٢٢. بل يرى بيرمان أن ما بعد الحداثة يقع في إطار صيرورة الحداثة نفسها ويرد على ما يسميه بادعاءاتها.

(٨٢) جيمسون، ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي، مصدر سبق ذكره ص٣٨٢.

(٨٣) أورده برادبري، مصدر سبق ذكره، ص٣٧.

(٨٤) مادة : ما بعد الحداثية وما بعد الحداثة في : دليل الناقد الأدبي، مصدر سبق ذكره، ص١٠٧-١٠٨.

(٨٥) إيغلتون، مصدر سبق ذكره، ص٢٧٧ قارن مع جيمسون، المصدر السابق، ص٣٧٦.

(٨٦) رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب ١٩٩٤، ص٢٣.

(٨٧) بارت، المصدر ذاته، ص٢١.

(٨٨) بارت، المصدر ذاته، ص٢٥.

(٨٩) حول الجديد في نظريات التلقي أنظر : نظرية التلقي : إشكالات وتطبيقات (ملتقى)، جامعة محمد الخامس، منشورات كلية الآداب بالرباط، ١٩٩٣ وحول نظرية الاستقبال التي يعتبرها إيغلتون في نظرية الأدب تطويراً لـ «هيرمينوتيقية» غادامير، انظر روبرت سيما هول، نظرية الاستقبال: مقدمة نقدية، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٢.

(٩٠) Vattimo, la fin de la modernite, Ibid, p. 117-132

(٩١) قارن مع إيغلتون، نظرية الأدب، مصدر سبق ذكره، ص٢٨٥.

(٩٢) جيمسون، ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي، مصدر سبق ذكره، ص٣٧٦-٣٨٢.

(٩٣) جيمسون، المصدر ذاته، ص٣٨٥.

(٩٤) نعتمد هنا مصطلح د. عبد الله الغذامي في : الخطيئة والتكفير : من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط١. ١٩٨٥.

(٩٥) حول تفصيل الفروقات بين الرؤية والرؤيا انظر : محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، اتحاد أدباء وكتّاب الإمارات، الشارقة، ص ٢١٨-٢٢٤.

(٩٦) ناقشنا بشكل تحليلي مطوّل الفروقات بين الحديث والحداثي تحت اسم الحداثة والحداثوية في : تجربة الحداثة ومفهومها في مجلة شعر، قضايا وشهادات، عدد ٢، صيف ١٩٩٠، ص٢٦١ - ٢٦٨.

(٩٧) حول مفهوم الرمز الديناميكي، أنظر:

Henri lemaitre, La poésie depuis Baudelaire, Anmand Colin, Paris, 1965, p. 41-48

(٩٨) بارت، نقد وحقيقة، مصدر سبق ذكره، ص١٧.

(٩٩) د. كمال أبو ديب، الحداثة/ السلطة/ النص، فصول ٣، المجلد الرابع، أبريل - مايو - يونيو ١٩٨٤، ص٣٦.

(١٠٠) أوستن وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة الدكتور حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، ١٩٧٢، ص٢٩٥-٢٩٧ و٣٠٦-٣٠٨.

(١٠١) B. Eikhenbaum, sur la théorie de la prose, théorie de la littérature, Textes des Formalistes russes, traduits par Todorov, Collection "tel quel", seuil, Paris, 1965, p. 202-203

(١٠٢) قارن مع أنطون مقدسي، مقاربات من الحداثة، مصدر سبق ذكره، ص٥-١١. ومع مداخلتنا حول «الشاعرية نظرية عامة للأدب أم نظرية محددة للنص» تعقيب على بحث : النقد الجمالي في النقد الألسني: قراءة لجماليات الإبداع وجماليات التلقي كما يطرحها كتاب «الخطيئة والتكفير» للدكتور عبدالله الغذامي، ندوة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٩٤. وتمثل الشاعرية التي هي هنا تحويل للشعرية الأطروحة الأساسية للغذامي في محاولته صياغة تصوّر نظري خاص.

(١٠٣) هذا هو أحد العناوين الأساسية التي يعالجها هابرماس في نقده لجاك دريدا، قارن بهابرماس، الخطاب الفلسفي للحداثة (بالفرنسية) مصدر سبق ذكره، ص٢١٩-٢٤٨.

(١٠٤) بول دي مان، النقد والمجتمع، مصدر سبق ذكره، ص٥٨ قارن مع إيغلتون، نظرية الأدب، مصدر سبق ذكره، ص٢٤٨.

(١٠٥) جاك دريدا، النقد والمجتمع، مصدر سبق ذكره، ص٧٣.

(١٠٦) إيغلتون، نظرية الأدب، مصدر سبق ذكره، ص٢٥٢. قارن مع دريدا، الاستنطاق والتفكيك، مصدر سبق ذكره ص٥٥.

(١٠٧) إدوارد سعيد، النقد والمجتمع، مصدر سبق ذكره، ص١٦٢.

(١٠٨) إيغلتون، نظرية الأدب، مصدر سبق ذكره، ص٢٥٢-٢٥٣.

(١٠٩) جيمسون، ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي، مصدر سبق ذكره، ص٣٨٥.

(١١٠) إيغلتون، مصدر سبق ذكره، ص٢٤٧.

(١١١) ديتر سنجهاز، الامبريالية وإعادة الإنتاج التابع (مجموعة من الاقتصاديين)، ترجمة ميشيل كيلو، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٦، ص٥ قارن مع كرستيان بالوا، الامبريالية وأسلوب التجميع الدولي لرأس المال، محاولة للدنو من الامبريالية الجديدة، بحث في : السلطة والأساطير والأيديولوجيات، ترجمة كمال خوري، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٠، ص٣٢١.

من نقد الحداثة إلى ما بعد الحداثة

كاظم جهاد

طرح الفيلسوف الفرنسيّ جان – فرانسوا ليوتار أساسيّ تفكيره في «ما بعد الحداثة» (وما يدعوه أيضاً بـ «ما بعد الحديث» Le postmoderne رافعاً الصفة، ضمن إجراء مألوف، إلى مصاف الإسم)، طرحه في كتابه الموجز والكثيف «الوضعيّة ما بعد الحديثة» (١٩٧٩). يقرّ ليوتار، في إسناداته المتضمّنة في حواشيه البالغ عددها ٢٣١ في كتاب لا يضمّ سوى ١٠٨ صفحات، باستعارته مفهومات هذ الكتاب ومقولاته الأساسيّة من مفكّرين سابقين أو معاصرين، وبخاصّة مقولة «الألعاب [أو التداولات] اللغويّة» التي يستثمرها ليوتار في إثر فتغنشتاين، ومفهوم «ما بعد الحديث» بالذات الذي يستعيره من المفكّر الأميركيّ مصريّ الأصل إيهاب حسن. كما تجد في الكتاب أثراً لتفكير لومان وموبلر في «التبرير بالقوّة» (استمداد نظام رأس المال تبريره من مجموعه وحده، من دون انهمام لا بالعدالة ولا بالحقيقة) أو حلول «التبرير التكنوقراطيّ» محلّ «التبرير القضائيّ-العقلانيّ». وتجد استعادة للفكر النقديّ لمدرسة فرانكفورت ومناقشة لأفكار يورغن هابرماس (آخر ممثّلي هذه المدرسة) في الشفافيّة الإجتماعيّة والإجماع والعقل التواصليّ، يلتقي معه ليوتار تارةً ويفارقه طوراً. كما تجد إفادة من التصانيف المعاصرة لأنماط الحكاية، وبخاصّة هذه التي قدّمها جيرار جينيت، إلخ. على أنّ ليوتار يجمع بين هذه المفهومات والمقولات والمعاينات وتأويلها في تركيبة ناجعة تتلاقى فيها قراءات الفكر المعاصر لعلامات الحقبة وقراءته الشخصيّة لكلّ من العلامات والقراءات. وهذا كلّه إنّما ينسجم وطبيعة الكتاب كتقرير علميّ عن المعرفة في المجتمعات الأكثر تطوّراً، كتبه، كما يشير إليه في فاتحة الكتاب، بطلب من رئيس مجلس الجامعات التابع لحكومة «الكيبيك» (كندا الناطقة بالفرنسيّة) لإيضاح الشرط ما بعد الحديث أو الوضعيّة ما بعد الحديثة.

أنبئتُ أنّ كتاب «الوضعية ما بعد الحديثة» قد لقيَ طريقه إلى الترجمة للعربيّة (في مصر)، وبالتالي فهو في متناول القرّاء. وإلى هذا، فمن المتوقّع أن يتناوله بالعرض والتحليل، وربّما بالنقد أيضاً، انطلاقاً من هذه الترجمة العربيّة أو من صيغته الأصليّة، غير واحدٍ من الزملاء المساهمين في هذا الملفّ النقديّ. بيد أنّ هذا لم يمنعني، وبالذات لضرورة منهجيّة تمليها طبيعة هذا العرض (التفرّع

من هذا الكتاب إلى كتابات ليوتار الأخرى، وكتابات فلاسفة آخرين) من أن أبدأ بنوع من الخلاصة لهذا الكتاب. خلاصة ستجد عذرها في وجازتها، أحاول فيها القبض على أطروحاته الأساسيّة بعدَ هذا، وبالاستناد إليه، سأعرض، كما أسلفت في القول، مفهوم «ما بعد الحداثة» أو تصوّرها كما يتجذّر في مجمل العمل الفلسفيّ لجان ـ فرانسوا ليوتار من جهة، والممهّدات له في سائر أعمال فلاسفة جيله نفسه (وبخاصّة أعمال دولوز وكلوسوفسكي) من جهة ثانية. كما سأحاول «إغناء» عرض الشقّ الأوّل بإشارات إلى ما كتبه ليوتار في نصوص أخرى قد لا يعرفها القارىء العربيّ، بعدُ، عن الشاكلة التي بها يستقرىء المفكّر سريان «ما بعد الحديث» في مجاليّ الفنّ والكتابة. وفي خاتمة المطاف، سأنوّه ببعض الإعتراضات (وبعضها على درجة من الخطورة كبيرة) التي لقيها هذا التفكير، متقدّماً أنا نفسي باعتراض أو اثنين.

في «الوضعية ما بعد الحديثة»:

١ ـ في المعلوماتيّة: ينطلق المفكّر في هذا الكتاب من فرضية مفادها أنّ منزلة المعرفة أو المكانة المتاحة لها «تتغيّر مع دخول المجتمعات في العصر المدعوّ بما بعد الصناعيّ والثقافات في العصر المدعوّ بما بعد الحديث» (ص١١). هذا سياق بدأ في نهاية العقد الخمسينيّ من هذا القرن، على الأقلّ. إلى هذا، يلاحظ المؤلّف أنّه منذ أربعين سنة والعلوم والتقنيات المدعوّة بالمتقدّمة تتمحور حول اللغة والتبادلات اللغوية. فترى إلى الغلبة وهي تنعقد فيها للأبحاث المتعلقة بالأصوات اللغوية والنظريات اللسانيّة ومشاكل التواصل والترجمة، مكتوبةً كانت أو فوريّة، ومدى انسجام الآلة واللغة، هذا كلّه الذي يتساوق مع الانتشار الطاغي للمعلوماتيّة والإستخدام الواسع للحواسيب أو الكومبيوترات أو أجهزة الكتابة بالألكترون بعامّة. وهذا الإنتشار، الذي يلقى تشجيعه من المؤسّسة، ومن رأس المال بعامّة، لبواعث سنشير إليها في ما يأتي، لا يعدم أن يعدّل بصورة جذريّة شروط تجميع المعلومات والمعارف وتخزينها واستثمارها وإيصالها. بل إنّه ليعدّل «منزلة» المعرفة أو نوعيّتها بالذات، فارضاً «منطقاً» للمعرفة جديداً. فمن جهة، تكون مؤسسات البحث والأفراد أكثر فأكثر انهماماً بإمكانية «الترجمة» (بالمعنى الواسع للكلمة) بين اللغة والآلة. فتحدّد الآلة المعلوماتيّة ما يدخل ضمن «المعرفة» في صورتها الجديدة وما لا يدخل، والأخير يجد، بالطبع، نفسه منذوراً للإهمال أو النسيان. ومع انتشار المعلوماتيّة هذا يكثر عدد «العارفين». على أنّهم، وبحسب مفردة فرنسيّة أخرى يستثمرها ليوتار إلى جانب الكلمة المتداولة، عارفون بمعنى «مطّلعين» sachants لا عارفين بمعنى «علماء» savants. المعرفة هنا متاحة لمن يقدر أن يهب نفسه ترف التواصل المعلوماتيّ، حيثما كانت في الماضي ثمرة اختبار تلقينيّ وتحصيل مثابر واجتهاد قد يكون خلّاقاً بقدر يكثر أو يقلّ. وحيثما كان العلم أو المتراكم المعرفيّ خاضعاً لسؤال العادل والحقيقيّ أو معنيّاً به على الأقلّ، فهو لا يخضع اليوم إلاّ لمعيار الصائب والناجع. ما فضيلته إلا «فضيلة» أدائيّة، إنجازيّة، فهو ينال قيمته بقدر ما يثبت نجوعه ومردوديته. هو ما يدعوه ليوتار بـ «تبضيع المعرفة»، أي إحالتها إلى بضاعة أو سلعة (مركنتيليّة) من شأنها، مع ولادة الشركات متعدّدة الجنسيّات وانتشارها، أن تفلت حتّى من

سيطرة الدول - الأمم، علماً بأنّ الأخيرة لا تعدم هي الأخرى أن تجد نفسها مجروفة في نوع من التسابق المعلوماتيّ يمسّ حتّى القرارات العسكريّة والسياسيّة، بل هي خصوصاً. فمثلما تسابقت بالأمس على اقتسام الأراضي (أراضي الغير)، فلا تعدم (بل هذا ما هو حاصل تماماً) أن تتبارى للسيطرة على المعلومات محتوى وقنوات. ومنذ سنوات عديدة بدأت المعلومات وأجهزتها تتعرّض بالفعل لنشاطات «قرصنة» معلوماتيّة وتجسّس أو تسلّل ألكترونيّ وتلويث جرثوميّ وما إليه (ويمكن في هذا المضمار تصوّر مدى التعاون المعلوماتيّ الممكن أيضاً، بدءاً بالحواسيب البسيطة وانتهاءً بالأقمار الصناعيّة، في لحظات الإستنفار الجماعيّ الكبرى، كما حدث في «حرب الخليج»). هذا كلّه ممّا يعدّل من ثنائيّات المعرفة أو أزواجها، فلم تعد الأخيرة تتوزّع على معرفة/جهل، بل على معارف للدفع أو التسديد/ معارف للاستثمار، كما في مجال العملة والسيولات النقديّة تماماً. ويرى ليوتار أنّ من الممكن من هذه الناحية تصوّر تيّارين للسيولة المعلوماتيّة يمرّان في القنوات ذاتها في اتّجاهين متعاكسين، أحدهما مرصود لأصحاب القرار والآخر للمحكوم عليهم بتسديد دينهم الأزلي بإزاء الآصرة الإجتماعيّة. ويمكن تصوّر تيّار للشعوب أو الهيآت المُقرضة ما يطيب لها إقراضه أو تسليفه من المعلومات، وآخر للشعوب المختزلة إلى مصاف مستهلك للمعلومات، سلبيّ. (في موضع آخر، يشير ليوتار إلى أنّ المسافة في التراكم التكنولوجيّ والمعلوماتيّ بين الغرب والشعوب الأخرى باتت أو تكاد تصبح، متعذّرة على الإختراق).

٢ - في الشرعيّة: إلى هذا الإنتشار الطاغي للمعلوماتيّة وما تفرضه من تغييرات حاسمة على طبيعة «المعرفة» ومنزلتها، يلاحظ المفكّر تغييراً مماثلاً، وبقدر من الخطورة متعاظم، يمسّ بُعد التبرير أو الشرعيّة المرافق للمعرفة. قبلاً كانت العلوم منذ نشأتها بحاجة إلى هيأة تبرّر وتشرّع، وهذه الهيأة كانت تتمثّل في الفلسفة. التبرير، أو الشرعيّة، هو السياق الذي يخوّل لشارع (أو مشرّع) أن يصوغ قانوناً، وللعالم أن يطرح مقولة علميّة ويفلح في فرضها كذلك، أي كمقولة علميّة. ويسارع ليوتار إلى تبديد كلّ استغراب ممكن من الجمع بين الإثنين (القضاء والعلم من حيث ارتباطهما بالشرعيّة) فيذكّرنا بأن تبرير العلم ظلّ في المعرفة الغربيّة (لكن هل الأمر مختلف تماماً في الثقافات الأخرى؟) يجد، منذ أفلاطون، نفسه مرتبطاً بشكل الإفكاك منه بتبرير المشرّع أو تزكيته. كتب ليوتار: «دائماً كان ثمة مواءمة [أو توأمة] بين النوع اللغويّ المدعوّ بالعلم والآخر المدعوّ بالمُثليّ - من المُثل أو الأخلاق - والسياسيّ: كلاهما يصدران عن المنظور ذاته أو، إذا شئتم، «الاختيار» ذاته، وهذا الاختيار اسمه الغرب» (ص٢٠). ويلاحظ اليوم ارتباط العلميّ بالسياسيّ أكثر من أيّ وقت مضى، فالعلم صار مسألة حكم أو نمط حكم (مَنْ يقرّر ما يشكّل معرفة أو علماً، ومن يعرف ما يستحقّ الترجمة إلى قرار وما لا يستحقّ؟)، مع هذا الفارق الأساسيّ: أنّ التبريرَ، أو إضفاء الشرعيّة، ما عاد يهمّ بالضرورة أصحاب القرار أو الرأسماليّة بما هي آلة ونمط تفكير وصيرورة إنتاجيّة.

لتدعيم مسألة الشرعيّة، يستعيد ليوتار ظواهر التداوليّة اللغويّة بشقّيها النظريّين الأكثر نجوعاً في هذا القرن: «البراغماتيّة» اللغويّة العاملة في إثر الأميركيّ أوستن وتلميذه سيرل، ونظرية «الألعاب اللغويّة» كما وضعها (بالألمانيّة) فتغنشتاين. تنقسم العبارات في «البراغماتيّة» إلى:

١- عبارة «تقريريّة» (يطرح ليوتار مثال: «الجامعة مريضة [أو في حالة يُرثى لها]»؛ مقولة تحدد نمط المتحدّثين: هما عارفان بوضعيّة الجامعة، أي «مُطّلعان»، ويظلّ في مقدور المتلقّي أن يقبل العبارة أو لا يقبلها)؛ و٢- عبارة «إنجازيّة» (كما في القول: «الجامعة مفتوحة»، ينطق بها رئيس جامعة لدى افتتاح الموسم الجامعيّ، فندرك أنّه صاحب سلطة، وأنّه يحقّق فعلاً - يدفع إلى العمل - في الوقت نفسه الذي يطلق فيه مقولته)؛ وأخيراً ٣- عبارة «إيعازيّة» (القول، مثلاً: «ينبغي إتاحة جميع السبل للجامعة لتواصل عملها». وهنا تتراوح الدرجات صعُداً أو نزلاً، من عبارة آمرة مع قدر من السلطة يزيد أو يقلّ، إلى عبارة ناصحة، بل داعية، مع درجة من الإقناع والحفز تكبر أو تصغر).

أمّا «ألعاب اللغة» كما صاغها فتغنشتاين (الذي يتحدّث، من ناحيته، عمّا تحمله العبارات أو تتوزّع عليه من «تساؤل» و«وعد» و«وصف أدبيّ» و«سرد»، إلخ.)، فلعلّ محمولها الفلسفيّ أخطر ومكنونها التداوليّ أوفى، يرى هذا العالم والفيلسوف أنّ التداولات أو التبادلات اللغوية إنْ هي إلاّ ألعاب، شبيهة بجولات المصارعة، نضال أو صراع يخوضه المرء يوميّاً ليفرض «ضربة» معيّنة أو ليغنم مجالاً من الحقل اللغويّ والإيصاليّ. وكلّ فئة من التبادل اللغويّ ينبغي أن تخضع لقواعد، تماماً كما في لعبة الشطرنج المتمثلة لأسُس تحدّد ملكيّة القطع من جهة، وكيفيّة تحريكها على الرقعة من جهة ثانية. وهذه القواعد تستدعي بدورها ثلاث ملاحظات: ١- تستمدّ القواعد تبريرها أو شرعيّتها لا من ذاتها بل من اصطلاح أو تواضع اجتماعيّ؛ ٢- بانتفاء القواعد تنتفي اللعبة، وأدنى تعديل يعدّل طبيعة اللعب بالذات، وكلّ «ضربة» لا تمتثل للقواعد إنّما تحكم على نفسها بعدم الإنتماء إلى اللعبة المعنيّة؛ ٣- كلّ عبارة ينطق بها مُحاور إنّما هي كمثل «ضربة» أو «نقلة» أو «حركة» في لعبة المحاور هو بالتالي «لاعب».

ساد في العقود الأخيرة تصوّران للمجتمع متضادّان. يجد الأوّل تجسيده في تفكير تالكوت بارسونز والثاني في الفكر الماركسيّ. يرى الأوّل أنّ المجتمع كلٌّ عضويٌّ موحّدٌ، أو نسق ذاتيّ الإنتظام. والثاني يقول، كما هو معروف، بانشطار المجتمع وانقسامه بحقيقة الصراع الطبقيّ. ويرى ليوتار، مع كثيرين، أنّ كلا المجتمعين انتهيا إلى فشل. المجتمع الليبراليّ الأكثر تطوّراً، الذي يفترض بالتصوّر الأوّل أن ينطبق عليه، انتهى إلى تحويل الصراعات الإجتماعيّة وحركات المطالبة، حتى، إلى عتلات انضباطيّة للنسق أو النظام نفسه. أمّا الماركسيّة فيرى ليوتار أنّها لم تنجُ من التناقض أو التآكل إلاّ لدى أصحاب «النظريّة النقديّة»، أي أعلام مدرسة فرانكفورت، وعلى رأسهم أدورنو وهوركهايمر. وذلك لأنّهم، إذا كانوا، كماركسيّين، يقولون بطبيعة المجتمع المتناقضة أو الصراعيّة، إنّما ظلّوا رافضين جميعَ المصالحات والتنازلات. ويرى ليوتار أنّ الماركسية قادت في البلدان التي عملت باسمها إلى ظواهر «توتاليتاريّة» بقيت الصراعات الطبقيّة فيها مرجأة على الدوام، إن لم نقل ممنوعة من الوجود (ص٢٧).

٣ - في انتفاء الشرعيّة: هذا الإنكفاء رافقه، أو نجم عنه، موت الحكايات الكبرى أو حكايات التبرير، وهي أطروحة ليوتار الأساسيّة. حكايات تشمل الوعد بانعتاق الإنسانية وانتشار أنوار المعرفة (المثال «التنويريّ») وتحقّق جميع أنماط الحريّة، إلخ. للإبانة عن هذا، يتفحص ليوتار، أوّلاً،

الطبيعة البراغماتيّة لكلّ من المعرفة الحكائيّة والمعرفة العلميّة. تعمل الحكاية، بين أشياء أخرى، على الإحالة إلى ماضٍ سحيق، وتمدّ المتلقّين بمعرفة براغماتيّة تقوم عليها العُرى الإجتماعيّة (ما ينبغي أن نقول حتى نُسمَع، أن نسمع حتّى نتمكّن من الكلام، وأن نفعل حتّى نكون جديرين بتشكيل موضوع حكاية). وإلى ذلك، فعبرَ وظيفتها الإيقاعيّة وقذفها مستمعيها في الماضي السحيق، «تُسقط» الحكاية متلقّيها في النسيان أو «تمنّ» عليه به، وذلك بالتضادّ مع المعرفة الحديثة المتمثلة قاعدتها الذهبيّة، كما يذكّر به ليوتار، في: عدم النسيان. وفي هذا كلّه لا تعني الحكاية بتبرير نفسها، بل تستمدّ شرعيتها من حقيقة تناقلها. أمّا المعرفة العلميّة، فتعمل بمتطلّبات شغل التنظير لها كبار مفكّري الغرب من أرسطو حتى ستيوارت ميل: صياغة المحاجّة الإقناعيّة وتقديم البراهين. وعلى حين يدفع عدم فهم المعرفة الحكائية للعلم إلى التسامح مع الأخير واعتباره واحداً من فروع الثقافة الحكائيّة، فإنّ المعرفة العلمية تزدري المقولات الحكائيّة، وتتساءل عن صلاحيّتها وتختزلها إلى «خانات» الجهل والتخلّف والبدائيّة. كتب ليوتار بهذا الصدد: «هنا يكمن كلّ تاريخ الإمبرياليّة الثقافيّة منذ تباشير الغرب. ومن المهمّ أن نعرف فحوى ذلك الذي يميّزها عن جميع الامبرياليّات الأخرى: إنّها موجّهة بإلزام التبرير»(ص٤٨).

ويتناول ليوتار بصورة مسهبة «حكايتين» اثنتين ارتبطتا بالتعليم والبحث. الأولى سياسيّة، والثانية فلسفيّة. اتّخذت الأولى (العائدة إلى عهد الجمهوريّة الفرنسيّة الثالثة) الإنسانيّة جمعاء بطلاً للحريّة وقالت بحقّ جميع الأفراد والشعوب في التعلّم. ويذكّرنا المفكّر بأنّنا نقابل الرجوع إلى حكاية الحريّات كلّما تعهّدت الدولة مباشرةً بإعداد «الشعب» ، عبر تسمية «الأمّة»، وشرعت بوضعه على سكّة التقدّم. أمّا الحكاية الثانية، فقد عرفت، عبر الفلسفة التخمينيّة والفكر المثاليّ الألمانيّين، نموّاً مغايراً. بدأ ذلك مع تأسيس جامعة برلين بين ١٨٠٧ و١٨١٠. عَهدَ الوزير البروسيّ يومذاك إلى فيخته بوضع مشروع تصوّر للجامعة، وطلب من شلايير ماخير أن يَتقدّم بملحوظات مضادّة. واختير فيلسوف ثالث هو فيلهيلم فون هيمبولدت مُحَكّماً، فدعمَ تصوّر الثاني، «الأكثر ليبراليّة». وفي تقريره الموضوع للمناسبة، يحدّد هبمولدت سياسة المؤسسة العلميّة كما يراها بـ «البحث عن العلم بحدّ ذاته». لكنّه يضيف أنّ على الجامعة أن تضع العلم في خدمة «الاعداد الروحيّ والأخلاقيّ للأمّة» (يذكره ليوتار، ص٥٦). وخلافاً لحكاية التبرير الفرنسيّة بعد الثورة، التي كانت تُحلّ «ذات» العلم الفاعلة في الشعب، الذي يجد بدوره تجسيده في الدولة، فإنّ المثاليّة الألمانية، سواء لدى شلايير ماخير أو هيمبولدت أو هيغل، كانت تُحلّها لا في الشعب وإنّما في الروح المتأمّلة أو التخمينيّة spéculatif. وهي لا ترى تجسيد ذلك في الدولة وإنّما في النسق. وبالتالي فهي ليست سياسيّة ـ دولتيّة وإنّما فلسفيّة. كتب شلايير ماخير أنّ الوظيفة الكبرى للجامعة إنّما تتمثّل في «عرض مجموع المعارف وإظهار مبادىء كلّ معرفة وفي الأوان ذاته أسسها»، وأنّ «لا وجود لقدرة علميّة خلاّقة من دون روح تخمينيّة» (يذكره ليوتار، ص٥٧).

وهنا بالذات يتدخّل ما يدعوه ليوتار بحكاية التبرير. فعلى هذه الفلسفة التخمينيّة أن ترمّم وحدة مختلف المعارف المتناثرة في المختبرات ومراكز التعليم، وهي «لا تقدر أن تفعل ذلك إلاّ داخل لعبة

لغوية تربطها [أي المعارف] بعضها ببعضها الآخر كلحظات في صيرورة الروح، وبالتالي في حكاية» (ص٥٧). وهذا المسعى هو ما سعت إلى تحقيقه «موسوعة» هيغل، وفيها نعرف أنّ ثمّة «تاريخاً كونيّاً للروح» وأن هذه الروح «حياة». ويرى ليوتار أنّ دائرة معارف المثاليّة الألمانيّة إنْ هي إلاّ سرد «تاريخ» هذه الذات الفاعلة - الحياة، أي سرد «تاريخها» بما هو «حكاية» (تنطبق المفردة الفرنسيّة histoire على كلّ من «تاريخ» و«حكاية»).

(في حاشيتين يخصّصهما للماركسية ولهايدغر، يرى ليوتار، أوّلاً، أنّ الماركسيّة طالما تأرجحت بين نمطي التبرير هذين. فيمكن أن يحلّ الحزب محلّ الجامعة، والبروليتاريا محلّ الشعب أو الإنسانيّة، والمادية التاريخيّة محلّ المثالية التخمينيّة. ويمكن أن تنتج عنها الستالينية أو، بالعكس، معرفة نقديّة تطرح الإشتراكيّة كتأسيس لفاعل مستقلّ، وترى التبرير الوحيد للعلوم متمثّلاً في مدّ فاعلٍ تجريبيّ (البروليتاريا) بوسائل انعتاقه. هذا ما كان إجمالاً موقف مدرسة فرانكفورت. ويذكّر ليوتار، ثانياً، بأنّ الفكر التخمينيّ عرف مع هايدغر ومغامرته في صفوف النازيّة انزلاقاً خطيراً في خطاب التبرير: راح في خطابه الجامعيّ الشهير وأناط بالعلم مهمّة أونطولوجيّة. وتدين الجامعة، في نظره، بهذا العلم إلى شعب (الشعب الألمانيّ) صار مصيره يتلخّص في «مساءلة الكينونة» ومهمّته التاريخيّة لا في تحقيق انعتاق الإنسانيّة، وإنّما في تحقيق «عالمه هو، العالم الحقيقيّ للروح». ويرى ليوتار أنّ هذه المحاولة لربط حكاية العرْق والعمل بحكاية الروح كانت شقيّة من ناحيتين: وهي مهلهلة نظريّاً، ثمّ إنّها وجدت في السياق السياسيّ صدى فاجعاً (ص٦١-٦٢).

وفي عرض بالغ النفاذ لمآزق الوضع الراهن للبحث العلميّ (ص٦٢-٦٨)، يتساءل المفكّر إنْ كان من الدقيق التأكيد، كما يفعل البعض، على ارتباط انتفاء التبرير أو سقوط حكاياته بانتشار الرأسماليّة وتغلبها على الاختيار الشيوعيّ من جهة، وبالتقدّم الطاغي للتقنيات والتكنولوجيات بصورة شدّدت، ولأول مرّة في التاريخ، الإنتباه على «الكيفيّات» أكثر ممّا على «الغايات»، من جهة ثانية. وفي نظره، ربّما وجب البحث عن بذور لهذه النهاية للحكايات ربّما كانت قائمة قبل شروعها بالعمل. وهو يذكّر بأنّ العلم نفسه لم يعدم أن يرى إلى شرعيّته وهي تتثلّم من جراء تثلّم الخطاب المتنطّح لتبريره. فـ «علم لم يجد تبريره ليس بعلم حقيقيّ، بل إنّه ليتداعى إلى أسفل درك ممكن، درك أيديولوجية محض، أو أداة لقوّة» (ص٦٤). ثمّة نوع من التآكل الداخليّ لمبدأ شرعيّة المعرفة العلميّة. وهيغل نفسه أعلن عن ارتيابه من المعرفة الوضعيّة. وهذا أيضاً ممّا راح يضع تحت طائلة السؤال التحديدات الكلاسيكيّة لمختلف الميادين العلميّة. تتزحزح الحدود وتولد مجالات جديدة، فيما تختفي مباحث عديدة. ومع انتفاء المراتبيّة التي كان الخطاب التخمينيّ يضعها بين مختلف العلوم والمعارف، صرت ترى إلى تجاور قشريّ لميادين ما انفكّت الحدود بينها تنزلق. ومع تجرّد الجامعات من مسؤولية البحث الذي كانت الحكاية التخمينيّة تلقي عليه بثقلها الخانق، صارت الجامعات تكتفي بإيصال المعارف المعتبرة قارّة أو ثابتة، وتعيد إنتاج أساتذة لا علماء. على هذه الحالة وجدها، من قبلُ، نيتشه فأدانها بقوّة. وفي هذا كلّه يمهّد انتفاء التبرير، كما يلاحظ ليوتار، لقيام تيّار هامّ لما بعد الحداثة. فإذا ما نحن رجعنا ثانيةً إلى «الألعاب اللغوية» كما صاغها

فتغنشتاين، أمكننا القول إنّ العلم صار «يلعب لعبته الخاصّة»، فلا يقدر على تبرير الألعاب الأخرى (ألعاب اللغة الإيعازية مثلاً تفلت من «قبضته»)، بل لا يقدر حتّى على تبرير نفسه كما كان يفترض الخطاب التخمينيّ.

السائد في المجتمع ما بعد الحديث، أو الحاصل مع انتزاع التبرير عن «الحكايات الكبرى» أو «أقاصيص الإنعتاق»، وحلول معيار «المردوديّة» محلّ معيار «الحقيقة» («قوّة» النظام هي التي تهمّ لا «عدالته»)، هو أنّ التحديدات الباهظة التي تفرضها المؤسّسات على «الألعاب اللغويّة» إنّما تضيّق إلى أبعد الحدود مدى الإبتكار في «الضربات» المتبادلة. وإذا ما فهمنا النشاط المعلوماتيّ هو الآخر كممارسة للألعاب اللغويّة، إذْ كلّ «بلاغ» هو «ضربة» تجبر المقابل، المتّخذ مكانه في إحدى نقاط السلسلة أو الشبكة المعلوماتيّة، نقول تجبره على الردّ، فالملاحظ هو أنّ «الضربات» لا تكون مقبولة إلاّ بقدر ما تكرّر النظام القائم أو تؤكّده. و«الضربات» الجديدة أو غير المتوقّعة لا تُقبل إلا بالحدود التي تُنعش بها النظام وترفع مدى مردوديّته. من هنا يشجّع النظام (نظام الدولة أو نظام رأس المال) انتشار المعلوماتيّة ويخصّها بأرصدة وسُلَف ومراكز تأهيل، طمعاً بمثل هذه «الضربات» التي تدفع حركته الإنتاجية أبعد. لكن، ومن جهة ثانيةٍ، لا يمكن السماح بانتقال «البلاغات» بين جميع الأفراد لأنّ كميّة المعلومات الواجب معالجتها لتحديد الخيارات اللازمة ستؤخّر أجل اتخاذ القرار، وبالتالي تؤجل تحقّق المردوديّة، بصورة هي بالنسبة إلى أصحاب القرار مريعة. و«السرعة واحد من العناصر المكوّنة لقوّة المجموع» (ص١٠٠)، مجموع سبق أن أكّدنا على أنّه يعمل بالقوّة ويصبو إلى القوّة.

سبق أن أشار لومان إلى عدد من الخصائص المفارقة لعمل نظام الإنتاج هذا. فحتّى يضمن نجوعه، القائم على الكفاءة والمردوديّة، عليه أن يختزل التعقيد، توخيّاً للسرعة كما أسلفت الإشارة إليه، وفي الأوان ذاته أن يحفّز التطلعات الفرديّة. لكن حتّى تسلم هذه التطلّعات من «كلّ» تشويش ممكن، يعهد بها النظام إلى سياق «شبه تعليم» يصنع منها عناصر صغيرة في النظام (إخصائيين صغاراً)، عناصر منسجمةٍ مع قراراته. وصحيح أنّ لمعيار الكفاءة (في نظر ليوتار) مزاياه، منها كونه «يستبعد الإنتماء إلى خطابَ ميتافيزيقيّ ويُلزم بالتخليّ عن الأساطير، ويطالب بعقول واضحة وإرادات باردة»، إلخ، (ص١٠٠)، لكنّ هذا النظام يتميّز من ناحية أخرى بالإرهاب من حيث يستبعد من «اللعب» كلّ من تتصف أبحاثه بكونها مُكلفة للنظام أو قابلة للافضاء إلى إعادة فحص «قواعد اللعب» وربّما إلى نسفها. نظام يستمدّ أحد مصادر تبريره من قسوته: لا يعالج مرضاه لإيقاف المعاناة بل حتّى لا تتوقّف مردوديّته.

٤ ـ في «البارالوجيا» أو الأبحاث الموازية: يعتمد هذا النظام بالتالي على البحث العلميّ في المستقرّات أو الثوابت، الحال، يرينا ليوتار أنّ البحث العلميّ الحقيقيّ طالما تمثّل في دراسة القلقات والمنقطعات. وبالفعل، فإنّ تيّاراً كاملاً من الأبحاث يقوم، في مختلف عناصره و«أسمائه»، على البحثَ بطرائق واختصاصات موازية (paralogie) والانهماك في مشاغل لا تهمّ النظام ولا تتوسّل اعترافه ولا تدخل في بحثه عن الكفاءة المباشرة والنجوع، أبحاث تعنى بالمنقطع والمفاجىء، وبضدّ -

المناهج أو المناهج المضادّة، كالمنتظمات المفتوحة ونظرية الكوارث، إلخ. تحقق مثل هذه الأبحاث ثمارها المعرفيّة، أو نتائجها، بصورة مفاجئة، أحياناً حتّى بالنسبة للقائم بها نفسه، وإذا ما حصل واعترف بها النظام، فهذا لا يحدث إلاّ بعد لأي. كما حدث لنظرية إنشتاين في «النسبيّة» التي يذكّرنا ليوتار مستشهداً بموسكوفيسي (مترجم النظرية إلى الفرنسيّة) بأنّها «ولدت في «أكاديميّة» مرتجلة تشكّلت من أصدقاء ليس بينهم عالم واحد بالفيزياء [خلا إنشتاين]، مجرّد مهندسين وفلاسفة هواة» (ص ص١٠٢-١٠٣، حاشية ٢٢١).

في خاتمة بحثه (وهي السطور الوحيدة التي يكتب فيها بإيجابيّة ويبدو كمثل باحث عن الحلول)، ينفي ليوتار إمكانَ توجيه معالجة إشكاليّة التبرير أو الشرعيّة، كما يفعل هابرماس، نحو البحث عن إجماع كونيّ عن طريق حوار المحاجّات، وهذا هو تعريف هابرماس للخطاب. وذلك لأن الإجماع يفترض إمكان اتّفاق جميع المتحاورين على قواعد للّعب اللغويّ معترف بها ومتعارف عليها «كونيّاً». والحال، تتصف «الألعاب اللغويّة» بتعدديّتها، تعدديّة ينبغي بالعكس الحفاظ عليها والدفاع عنها بما يجعل الهدف يتمثّل لا في تحقيق الإجماع، بمعنى التجانس، بل في تعزيز التنافر بمعنى الإختلاف. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فينبغي في نظر ليوتار الإقرار بـ «موضعيّة» الألعاب وقواعدها، بحيث تخصّ حالة معيّنة أو وسطاً معيّناً كلّ مرّة، وتظلّ قابلة دائماً لإعادة التفاوض عليها. هذا كلّه ممّا من شأنه أن يساهم في رسم سياسة «تُحترَم فيها الرغبة في العدالة والرغبة في المجهول»(ص١٠٨).

ما بعد الحديث فنّاً وكتابةً:

في «ما بعد الحديث مفسّراً للأحداث» (١٩٨٦)، وهو مجموعة رسائل أجاب فيها على أسئلة لعدد من الأحداث والفتيان متعلّقة بفكرة ما بعد الحداثة، يعيد ليوتار التأكيد، مع إيضاحات واستطرادات إضافيّة، على أطروحاته في «الوضعيّة ما بعد الحديثة». وفي أولها ثنائيّة العالم الأكثر تطوّراً، أو ما بعد الصناعيّ، وبقيّة العوالم المهمّشة. باتت الإنسانيّة تنقسم إلى شطرين، أحدهما يجابه التحدّي الآتي من تعقّده، والآخر يجابه التحدّي القديم والرهيب المتمثّل في بقائه. ويرى ليوتار في «انتصار التقنية ـ العلوم الرأسماليّة على المرشّحين الآخرين للغائيّة الكونية طريقة أخرى لتقويض مشروع الحداثة في الوقت نفسه الذي تتظاهر فيه بتحقيق هذا المشروع» (ص٣٨). ويدفعنا إلى ملاحظة أنّ السيطرة على الأشياء، الناجمة عن عمل العلم والتقنيات المعاصرة، لا تترافق لا بمزيد من الحريّة ولا بمزيد من التربية العموميّة ولا بمزيد من الثروات الموزّعة بصورة أفضل ، بل بمجرّد زيادة من الأمن على صعيد الوقائع. ثمّ إنّ هذه السيطرة لا تعرف معياراً للحكم آخر سوى النجاح (ما كان ليوتار يدعوه في كتابه السابق، «الوضعية ما بعد الحديثة»، بالأداء والكفاءة والمردوديّة). ولا أحد يقول لنا هل معيار النجاح هذا «طيّب» أو «حقيقيّ»، فهو هنا «كمثْل عقوبة لجهل نحن قانونها» (ص٣٩). وأخيراً، فالتقنية ـ العلوم الحاليّة تكمل المشروع الحداثيّ، من حيث يحكم الإنسان سيطرته على الطبيعة، ولكنّ الأخيرة تطبعه، في الأوان ذاته، بالتمزّق والإنشطار وتقلقه بعُمق. ذلك أنّها لا تشمل الطبيعة «المحيطة» فحسب، بل تشمل «بيئة» الكائن ونظامه العصبيّ والتقنيّ والتواصليّ

واللغويّ، إلخ. هذا كلّه الذي يدفع ليوتار إلى القول إنّ الإنسان «ربّما كان مجرّد عقدة بالغة التعقيد داخل التفاعل العامّ لجميع ضروب الإشعاع، [هذا التفاعل] الذي يتشكّل منه الكون» (ص٤٢).

وثانيةً يعرض ليوتار الحكايات الكبرى التي طبعت بميسمها الحداثة (الانعتاق التدريجيّ للعقل والحريّة والعمل الذي هو منبع القيمة المستلبة في الرأسماليّة، وإثراء الإنسانية جمعاء بتقدّم التقنية ـ العلوم) ويعدّ، ضمن الحكايات الحداثة هذه، المسيحيّة بالمقابلة مع كلاسيكيّة العهود العتيقة. وذلك عبر وعدها بـ «خلاص المخلوقات باهتداء النفوس إلى الحكاية العيسويّة للحبّ الشهيد»، ويقول أخيراً بـ «اشتمال فلسفة هيغل على جميع هذه الحكايات، وبهذا المعنى فهي تكثّف في داخلها الحداثة التخمينيّة» (ص٣٧).

ويؤكّد ليوتار هنا مقابلة الحكاية/ الأسطورة التي يستند إليها في كتابات أخرى له سنعود إليها. يرى أنّ حكايات التبرير هذه، بما فيها الحكاية المسيحيّة، لا تشكّل أساطير، بمعنى الخرافات. فصحيح أنّها تتمتّع شأنها شأن الأساطير، بوظيفة تبريريّة تضفي صفة الشرعيّة على مؤسسات وشرائع ومثل عليا وطرائق تفكير. لكنها، خلافاً للأسطورة، لا تستمدّ الحكاية تبريرها من فعل تأسيسيّ منغرس في الماضي، وإنّما من فعل ينبغي اجتراحه أو مستقبل ينبغي دفعه إلى القيام. أي، وكما يكتب ليوتار: «من فكرة ينبغي تحقيقها (الحريّة، «التنوير»، الاشتراكية...)»ص(٣٨). وهو يكتب فكرة بحرف أوّل كبير Idée يجعلها تحيل إلى مفهوم «المثل» الافلاطونيّة، قاصداً بذلك التأكيد على ميتافيزيقيّة المشروع الحداثيّ ومثاليّته. وخلافاً لهابرماس الذي يرى أنّ المشروع الحداثيّ لم يتمّ إكماله، يرى ليوتار أن هذا المشروع لم يُنسَ، لا ولم يُهجّر، بل لقد تمّ تقويضه، «إذابته».

وعوداً إلى مسألة التبرير، أو إضفاء الشرعيّة، يذكّر ليوتار (وهذه، من قبلُ، واحدة من معاينات «الوضعية ما بعد الحديثة»، عبّر عنها بوجازة) بأن رأس المال لا يحتاج، لا سياسيّاً ولا اقتصاديّاً، إلى تداول للآراء أو حوار عموميّ. يحتاج إليهما اجتماعيّاً فحسب، لأنّه بحاجة إلى المجتمع المدنيّ ليواصل دورته وليس أكثر (ص٩٣-٩٤). ولئن كانت الرأسماليّة قابلة لأن تعرف «عشرة طيّبة» مع الاستبداد (كما لوحظ في التجربة النازيّة)، فهي، أي الرأسماليّة، لا تقبل الإرهاب، لا لشيء إلاّ لأنّه «يدمّر سوقها» أو يزعزعها، عدا ذلك، لا تتأثر الرأسماليّة قطّ بتراجع الحكايات الكونيّة كانعتاق الإنسانيّة، ولا تضطرب من جرّاء ذلك، لأنّها ما عادت بحاجة إلى تبرير. لا يعني هذا بالطبع أنّها مبرّرة، بل أنّها تمنح نفسها إمكان الإستغناء عن كلّ تبرير. تبدو غير ناطقة بخطاب إيعازيّ (من نمط «إفعلوا هذا، لا تفعلوا ذاك»)، وتطرح نفسها كضرورة مجرّدة من كلّ غائيّة. بيدَ أنّ ليوتار يرى إلى غائيّة متخفيّة وراء هذا الظاهر الكتوم، ألا وهي: كسب الزمن. والسؤال (الإنكاريّ الذي يطرحه المفكّر هو: «هل هذه غاية صالحة كونيّاً؟»(ص٩٤).

وهنا، أكثر ممّا في «الوضعيّة ما بعد الحداثة»، الذي يظلّ أكثر تحليليّة، تسود سوداويّة مألوفة في سائر كتابات ليوتار، وقد تشكّل (سنعود إلى هذا) عقب أخيل هذا المفكّر. فكأنّ نهاية الحكايات والطبيعة المتطرّفة لبعض أحداث القرن العشرين (وهو يعزل بينها، وعلى إثر أدورنو، ما حدث في «أوشفتس»- محرقة اليهود في العهد النازيّ - أنموذجاً للتقويض الفاجع لمشروع الحداثة)، نقول كأنّ

هذا كلّه أحال الفكر في نظره إلى معاضلة أو وضعية حرجٍ وأفق مسدود. كتب: «إنّ ثمّة ضرباً من الأسى في روح الزمن [الحاضر]. يمكن أن يجد التعبير عنه في مواقف ارتكاسيّة، بل حتّى رجعيّة، أو طوباويّة، لكن لا في توجّه من شأنه أن يفتح بصورة إيجابيّة منظوراً جديداً» (ص١٢٢-١٢٣).

وتتمثّل إضافة أساسيّة في هذا الكتاب في عرض سريان مفهوم ما بعد الحداثة في الكتابة والفنّ. وهو يمهدّ إليه بالتوقّف عند الإفراغ الذي تعرّضت له الممارسات القديمة. استحالة الواقعيّة في العالم الرأسمالي مثلاً: إذ تتمتّع الرأسماليّة بقدرة على تجريد الأشياء المألوفة والمتعارف عليها في الحياة اليومية والإجتماعية والمؤسّسية من كلّ صيغة واقعيّة، لم تعد معها أنماط التمثّل المدعوة بـ «الواقعيّة» قادرة على استحضار الواقع إلاّ على هيئة حنين أو سخرية بَرمة: تعبيراً عن معاناة أكثر ممّا عن اكتفاء أو متعة. والكلاسيكية بدورها تبدو محرّمة في عالم «تعرّضَ فيه الواقع إلى مثل هذه الزعزعة بحيث لم يعد يوفّر مادّة لتجربة [فعليّة] بقدر ما لاستطلاعات للرأي وتجريبات..»(ص١٨).

ويؤكدّ ليوتار على مفارقة، أو مقابلة ضديّة، بين الجماليتين الحديثة وما بعد الحديثة. يتعلّق الأمر بالعلاقة داخل العمل بالسامي sublime ، أي ما لا يقبل التقديم أو الإحضار في العمل الفنّيّ. فصحيح أنّ الجمالية الحديثة تقدّم ما يتعذّر على التقديم إنّما كمحتوى غائب فحسبُ، على حين يواصل الشكل فيها مدّ القارىء أو المتلقّي بمادّة للحنين أو المؤاساة. وهذه الوظيفة المعزيّة أو المثيرة للحنين هي ما ينهض العمل ما بعد الحديث ضدّه وعلى أساس تخطّيه. فهذه المشاعر لا تشكّل في نظر ليوتار المتسامي الحقيقيّ، الذي ينتج بالأحرى من مزيج من المتعة والألم: المتعة لأنّ العقل يقارب الإحضار، على حين تظلّ الحسّاسيّة أو المخيّلة قاصرتين بالقياس إلى المفهوم. وبالتالي فمن الانزياح بين ما ندركه بالبصيرة ونخطىء مرماه في عمل المخيّلة غير المتناهي بالتحديد ينتج الإحساس الممزّق بالسامي. أيّ أنّ العمل ما بعد الحديث يرفض كلاً من المؤاساة التي تأتي بها بها «الأشكال الطيّبة والإجماع المرتبط بسائد ذوقٍ يتيح معايشة جماعيّة للتوق إلى المستحيل» (ص ٣٢ - ٣٣). وهذا بدوره ممّا يجعل النص، أو العمل الفني ما بعد الحديث قريبين ممّا يفعل الفيلسوف بعامة: لا يمكن الحكم على مثل هذه الآثار انطلاقاً من أحكام مسبقة أو معايير قائمة من قبل، بل إنّ هذه المعايير هي ما يبحث عنه الأثر ما بعد الحديث فيما يتحقّق، أي ضمن سياق تحقّقه نفسه، وفي «ما يكون قد تمّ إنجازه». «في - ما - يكون - تمّ - إنجازه»، هذه صيغة مفتاحيّة قد تلخّص شرط العمل ما بعد الحديث، وهي التي تجعل مثل هذه الأعمال تتمتّع بصفة حدثيّة (تشكّل أحداثاً). ولذا، أيضاً، تأتي بعض مثل هذه الأعمال لمؤلّفها أو مجترحها بعد فوات الأوان أو قبل الأوان، فتجد أعمالاً ما بعد حديثة في العصر الكلاسيكيّ وأعمالاً حديثة في عصر ما بعد الحداثة (ص٣٣).

يتّخذ ليوتار الهندسة المعماريّة أنموذجاً للفنّ ما بعد الحديث (وكان في «الوضعيّة ما بعد الحديثة» قد طرح أحد كتب ميشيل بوتور، «متحرك» Mobile، أنموذجاً للتعبير الأدبيّ الأوفى عن الظاهرة)، ويكتب: «تجد الهندسة المعماريّة ما بعد الحديثة نفسها محكوماً عليها باستيلاد سلسلة من التعديلات الصغيرة على فضاء ترثه من الحداثة، وبهجران [فكرة] إعادة بناء شاملة للفضاء المسكون من قبل الإنسانيّة. وبهذا المعنى، فالمنظار مفتوح على مشهد واسع: لا أفق للكونيّة أو للكونَنة، ولا للانعتاق

الشامل، يهب بعدُ نفسه للإنسان ما بعد الحديث، المعماريّ بخاصّة.» ويلاحظ المفكّر أنّ توقّف التقدّم في العقلانية ومشروع الحريّة يفرض على المعمار ما بعد الحديث أسلوباً معيّناً أو «نبرة» معيّنة. يتحولّ هذا الفنّ، والفنون ما بعد الحديثة بعامّة، بما فيها الكتابة، إلى ضرب من «الترميق»: «وفرة من القبسات لعناصر مستعارة من أساليب أو حقب سابقة، كلاسيكية أو حديثة» (ص١٢٠). وفي فقرة تالية، يؤكّد ثانيةً على عمل «الإقتباس» هذا: «ولعلّي أقول إنّ اقتباس عناصر آتية من هندسات معماريّة سابقة في [المعمار] الجديد تصدر عن إجراء مماثل لاستخدام بقايا نهارية ناجمة عن ماضي العُمر في عمل الحلم كما يصفه فرويد في «تفسير الأحلام»..»(ص١٢١). من هنا - وليعذر لنا القارىء هذا الاستطراد - فقد نعجب من الطريقة التي حاولت فيها متدرّبة عربيّة على البحث تخطئة كاتب هذه السطور في نقده للأخذ غير الصريح لنصوص الآخرين، مستندةً (في كتابها عن ما بعد الحداثة، الصادر عن منشورات الساقي، لندن، ١٩٩٢) على حركيّة اختراق نصوص الماضي ونصوص الغير هذه. لا مفكّر قال بعدم عائديّة النصوص لمؤلّفيها الأصليّين، بل الكلّ يجيز إعادة معالجة الماضي، بشرط خلخلته وتخطّيه. صحيح أنّ دولوز يرى في «الأفلاطونيّة والشبه» («منطق المعنى»، ١٩٦٩) أنّ من الأفلاطونيّ العمل على التمييز بين «النسخة الجيّدة» (التي تصرّح بانتمائها إلى أصل غائب) و«النسخة الرديئة» التي تزعم أنّها هي الأصل، بل تذهب في المزايدة إلى القول إنّ «الأصل هو نفسه نسخة». إلاّ إنّ دولوز نفسه يعود ليحيّي «السرقة الخلاّقة للخائن ضدّ انتحالات الغشّاش» («حوارات»، ١٩٧٢)، ليست هذه الأمور بالبساطة ولا بالانفلات «الفلسفيّ» الذي يتوهّمه أو يحاول الإيهام به «رعيل» المبرّرين. وفي هذا العمل على أعمال الآخرين، المُمارَس بصورة جليّة، بصيرة وفاعلة، تكمن بالذات في نظر ليوتار واحدة من القيم العلاجيّة لما بعد الحداثة. كتب في «ما بعد الحديث مفسّراً للأحداث»: «...إنّ «ما بعد الحداثة»، وقد فُهِمَ على هذه الشاكلة، لا يعني حركة «رجوع» ولا «استعادة» (فلاش باك) ولا استرفاداً [بالعنصر القديم]، أي تكراراً، بل هو سياق تحليل واستذكار [بالمعنى الطبيّ للمفردة anamnése وهو استذكار المريض سوابق مرضه لنسيانها أو لتجاوزها]، وسياق تأويل وتحوير يهيّىء «نسياناً بادئاً».»(ص١٢٦).

نقد «الحقيقة» يليه نقد ليوتار:

بدأ ليوتار مشروعه النقديّ للحداثة في مؤلّفات عديدة سابقة لكتابه: «الوضعيّة ما بعد الحديثة»، وبالخصوص في كتابين أساسيّين ضمن أعماله، هما: «الخطاب، الصورة» (١٩٧١) و«اقتصاد الليبيدو» (١٩٧٤)، وكذلك في المقالات الممهّدة لـ «اقتصاد الليبيدو»: «الجراف انطلاقاً من ماركس وفرويد»(١٩٧٣)، وأخيراً في «تعاليم وثنيّة» (١٩٧٧). وعليه، فكتاباته عن «ما بعد الحداثة» إنْ هي إلاّ متمّم منطقيّ لمبادرته الفكريّة التي سأعرضها في الصفحتين التاليتين بوجازة، مستعيناً بالفصل الشيّق الذي خصّها به فنسان ديكومب في كتابه: «الذات والآخر، ٤٥ عاماً من الفلسفة الفرنسيّة» (١٩٧٩).

لا شكّ أنّ المقدّمات التي يبنيّ عليها ليوتار فلسفته بالغة القرب من تلك التي يبني عليها دولوز

فلسفته. إلاّ أنّ بعض التمفصلات الأساسيّة والنبر الفلسفيّ (وهذا شيء بالغ الأهميّة في الفلسفة ككتابة) يقيم بين الرجلين فواصل تظلّ هي الأخرى، وكما سنلاحظ، أساسيّة. يأتي ليوتار لينخرط في الفكر الفرنسيّ ما بعد - النيتشويّ (بمعنى العامل في إثر هذا الفيلسوف، والذي يضمّ كذلك دولوز وفوكو ودريدا وكلوسوفسكي، ونحن نكتفي هنا بالأسماء الأكثر أهميّة)، نقول يأتي لينخرط فيه من ناحية الماركسيّة، حاملاً في جعبته، في الأوان ذاته، نتائج معاقرة طويلة ومعمّقة للفرويديّة. وهو يأتيه بخاصّة من ممارسة طويلة لفلسفة «البراكسيس» أو الممارسة (كتب في ١٩٥٦ أنّ «الإنسان نتاج إنتاجاته [أو أثر آثاره]» يذكره ديكومب، ص. ٢١٠) . ويأتيه أخيراً من ممارسة نضاليّة طويلة في مجموعة «إما الإشتراكيّة أو البربريّة». في هذا السياق، يتّخذ النقد النيتشويّ (أو العدميّة النيتشوية كما يدعوها البعض، وقد لا تكون مفردة «العدميّة» هنا دقيقة حقّاً)، المعنى التالي: كان المناضل الثوريّ يتصوّر أنّ نضاله يستند إلى حقيقة أو ينطق بالحقيقة، حقيقة تقول له إنّ نمط الإنتاج (الرأسماليّ) السائد يمكن (ومن هنا إسم المجموعة النضاليّة المذكورة أعلاه) أن يقود إلى كارثة كونيّة (حرب أو فاشيّة معمّمة) إن لم تنتقل الإنسانية إلى نمط إنتاج آخر. وإذا بهذا المناضل يكتشف، بعد سنوات، أنّ ما كان هو يعدّه «الحقيقة»، والذي خاض نضاله انطلاقاً منه ووصولاً إليه، إنْ هو في الواقع إلاّ مَثَلٌ أعلى أخلاقيٌ أو رغبة في الحقيقة. ثمّ إنّه (وما برحنا نلخّص ليوتار، ملتمسين تلخيص ديكومب له) يكتشف انطواء قيمه الثوريّة على بُعد دينيّ (البحث عن «خلاص» للإنسانيّة بـ «الانتقام» من «المذنبين» أو «الخاطئين») وكهنوتيّ أو رعائيّ (المثقف يقود البشريّة كما يقود الراعي قطيعه). والأخطر هو الاكتشاف التالي الذي لا يخلو من «فضيحة»: أنّ الإشتراكيّة، بالرغم من نُبلها على صعيد المُثُل، ليست، على صعيد الوقائع، بالأكثر ثوريّة من... الرأسماليّة. ذلك أنّ الرأسماليّة، بربطها كلّ نشاط أو عملٍ بالنجوع والمردوديّة أو العائد، إنّما تساهم بصورة فعّالة في تعرية ما تبقّى من الأوهام والقدسيّات بما فيها المقنّعة أو المخفيّة. أمّا الإشتراكية، فإلى انحباسها في نطاق المثل الأعلى أو المسعى النبيل وارتدادها ضدّ نفسها في البلدان المنادية بها أو المدّعية العملَ باسمها، تظلّ (وما برحنا نلخّص ليوتار) تعمل على تدعيم الأوهام والقدسيّات والعلويّات بل تستمد منها هيمنتها على العقول.

ينبغي القول إنّ ليوتار يلتقي هنا مع دولوز، فكلاهما يرى أن من العبث، بل من الرجعيّة، الانحباس في الفكر الارتكاسيّ الذي يكتفي بالتنديد بمآزق الرأسماليّة والتبرّم من العالم. ينبغي بالعكس دفع الرأسماليّة حتّى أقصى مداها، وتسريع عملها في إماطة الحجب عن مختلف الأوهام والمتعاليات. سوى أنّ ليوتار (وهنا الافتراق عن دولوز) يكتفي غالباً برسم لائحة بالغة القتامة لما بعد الحداثة، ذاهباً إلى حدّ الارتياب من جدوى الفكر النقديّ، ممارساً إيّاه مع ذلك، ممّا لا يخلو بحدّ ذاته من مفارقة. على حين راح دولوز يواصل الفاعليّة النقديّة بسخاء ونباهة بالغَين، بالرغم من اعتبار البعض (كلوسوفسكي مثلاً، وعلى إثره ديكومب) الفكرَ النقديّ مجرّد... سذاجة. ولقد انصبّ مجمل مشروع دولوز (الذي ساهم المحلّل النفسيّ فيليكس غواتاري في كتابة بعض جوانبه) على تحرير الفكر (أو الفعل) من الارتكاسيّة التي تردّه إلى جدل السيّد والعبد من جديد، فتحيله إلى

لا – فكر (أو لا – فعل). ومعروف بهذا الصدد تعويل دولوز على النضالات «الجزئيّة» أو «الأقليّة» بل حتّى «الفرديّة»، من مجموعات نضال ماويّة أو فلسطينيّة أو فرنسيّة طلابيّة أو مناضلة من أجل الإعلام عن الأوضاع في السجون. حتى الشيزوفرينيا، بل هي خصوصاً، حاول التأكيد فيها على الجانب الإبداعيّ والفعّال الذي يخرج بالمرء من تكراريّة «العصاب» العقيمة إلى طبيعة كاسرة تميّز «الذهان» كانزلاق أو «هرب» فعّال واجتراح. أمّا مع ليوتار كمفكّر، وخصوصاً كمناضل سابق، فلا تكاد تجد تصوّراً للفعل، بل قد لا تجد ما يؤكّد جدواه أصلاً.

ذلك أنّ ليوتار قد قفزَ، وبمسارعة غريبة، من ملاحظته تخلّع القيم الثوريّة وانتفاء حكايات التبرير إلى ما يشبه «مزايدة» أو «مصادرة» ممارسة على سياق انكشاف «لا – حقيقيّة» الحقيقة. والملاحظات أو الاعتراضات التي يوجّهها له فنسان ديكومب بهذا الصدد (شأنها شأن ملاحظات يوجّهها له دولوز في سياق آخر، وسأشير إليها بعد وهلة) تظلّ نافذة بحق. كتب ديكومب: «عند هذه النقطة [نقطة انكشاف أنّ الحقيقة التي كانت تحرّك المناضل إنْ هي إلاّ... رغبة في الحقيقة]، نودّ استيقاف ليوتار [...] أسفاً! إنّه ما عادَ ليَسمعنا، فلقد حمله ركضه أبعد، وهو يواصل بصورة عجيبة ويجتاز بوثبة واحدةٍ المسافة الفاصلة بين انكشاف وهمه وبين الحقيقة كما هي [أو الحقيقة وكفى]» (المصدر السابق، ص٢١١). وهذه هي تساؤلات ديكومب: ربّما لم تكن حقيقة الشيء (الماركسيّة مثلاً) هي المؤسّسة برداءة، وإنّما رغبة المناضل نفسه، التي جعلته يتصوّر مقولات الماركسيّة كحقائق وهي التي ربّما لم تكن أو لا تتقدّم كذلك. ثمّ مَن يقول إنّ رغبة المناضل كانت بالفعل رغبة في الحقيقة أو إرادة حقيقة؟ الحال، إنّ «وثبة» ليوتار تجعله يقرّر أنّه «إذا لم تكن الماركسيّة حقيقيّة، فليس لأنّها خاطئة بل لأنّه لا شيء حقيقيّ» (ص٢١١).

هذا الوضع للحقيقة أو لمقابلتَي الحقيقي / الزائف والأصل / النسخة تحت طائلة السؤال يأخذه ليوتار في الواقع أو يطوّره عن مفكّر «نيتشويّ» آخر هو بيير كلوسوفسكي. هو والقول بتحوّل العالَم إلى «أسطورة» من جديد، بخروجه من «الزمن التاريخيّ» الذي هو «زمن الحكاية». وهذه المقولة بدورها طالعة من مقولة نيتشه في «العَود الأبديّ» ومن جملة له في كتابه «غروب الآلهة»: «لقد تحوّل العالم الحقّ إلى أسطورة»، جملة بدتْ لكثيرين غامضة وفسّرها كلوسوفسكي كما يأتي:

«يصبح العالَم أسطورة، [أي أنّ] العالَم كما هو ليس سوى أسطورة: وتعني الأسطورة شيئاً نرويه ولا يقوم إلاّ في الحكاية؛ العالَم شيء يُروى، حدث مرويّ وبالتالي تأويل: الدين، الفنّ، العلم، التاريخ، هذه كلّها تآويل متنوّعة للعالَم أو بالأحرى تنويعات على الأسطورة» («رغبة جد مشؤومةَ»، يذكره ديكومب، ص٢١٥).

على أنّ ليوتار يدعّم الفارق القائم هنا ضمنياً بين الأسطورة والحكاية أو بين التنويعات المتعدّدة على الأسطورة. كان العالَم، عالَم الإنسانيّة، يسبح في أجواء الأسطورة ويعمل بـ «منطقها»، ثمّ، مع الدخول في التاريخ، دخلَ زمن الحكاية. حكاية تبرّر برامج للعمل وطرائق للتفكير باسم المستقبل، حيثما كانت الأسطورة تحيل إلى ماضٍ بدئيّ (ربّما لم يكن قائماً أبداً). ومع افتضاح نهاية الحكايات، يعاود العالَم الدخول في الأسطورة (عَود أبديّ). بدل آلهة التوحيد، يدعو ليوتار إلى حمل أقنعة

وثنيّة وابتكار «أساطير» جديدة و«آلهة» جديدة، متعدّدة. لم يكن العالَم التاريخيّ أسطورة، بل «حقيقة» معزوّة للوغوس (عقل) أوحد قام بمضادته «ميتوس» أو «العقل» الغيبيّ. الآن، يتعيّن (وهذه مقولة سائدة في الفلسفة بعد - النيتشوية) الكشف عن أنّ «اللوغوس» نفسه لم يكن إلاّ نمطاً من «الميتوس». ولئن كان «الخطاب النظريّ» الذي تتدعّم به الفلسفة يزعم الثبات والديمومة، بالتضادّ مع «الخطاب الحكائي» القائم على كون الشيء حدث في ماضٍ منصرم («كان يا مكان»)، فإنّ ليوتار يأتي ليقرّر إنّ «النظريّات هي نفسها حكايات، إنما مخفيّة؛ وينبغي عدم الانخداع بادّعائها اللاّ - زمنيّة» (يذكره ديكومب، ص٢١٦).

يشخّص ليوتار خصيصتين أساسيّتين للحكاية يجعلهما تشملان «النظريّة»: الحكاية، كلّ حكاية، بدأت من قبلُ دائماً وستظلّ كذلك إلى الأبد («كان يا ما كان»)؛ والحكاية لا تعرف بالتحديد من نهاية، فكلّ راوٍ يندسّ في «جلْد» راوٍ سبقه ويسلم الحكاية لمستمع لن يعدم أن يصبح راوياً للحكاية بدوره. كما لا يعدم أن يتقدّم الراوي، أو أحد الرواة، كـ «بطل» للحدث الذي يرويه هو نفسه. الخصيصة الأولى تدفع ليوتار إلى أن يكتب: «نحن دائماً تحت سطوة حكاية؛ لقد قيل لنا دائماً شيء ما من قبل، ونحن مقولون من قبلُ أبداً» (المصدر نفسه، ص ٢١٦). والخصيصة الثانية تجعله يفهم مقولة «نهاية التاريخ» لا بمعنى أنّ الأخير يتوقّف، بل إنّ حكاية معيّنة، تلكم هي «الحكاية الجدليّة» قد أدركت نهايتها. لم تكن حكاية التاريخ الشامل أو الكونيّ سوى حكاية شائقة، بالغة النفاذ ولا شكّ، وها هي تفسح المجال لما يدعوه ديكومب بـ «مستقبل تسود فيه من جديد، وللمرّة كذا بعد الألف، تنويعات عديدة على أسطورة العالَم» (ص٢١٧).

في «الضدّ-أوديب» (١٩٧٢)، يؤكّد جيل دولوز وفيليكس غواتاري على أنّ ليوتار، في كتابه «الخطاب، الصورة»، يساهم هو أيضاً في تحجيم سطوة الدالّ le signifiant (الدالّ الأوديبيّ مثلاً، الذي يحيل دائماً التاريخ النفسيّ للفرد إلى ثالوث الأب - الأمّ - الطفل)، وهذه هي المهمّة التي خاضها فلاسفة عديدون، خصوصاً دولوز ودريدا. ففي هذا الكتاب ذي الأهميّة البالغة في فلسفة الجمال، يرينا ليوتار كيف تشتغل الصّور الخطابَ وتشقّه أو تشقّقه، واهبةً الأهمية ذاتها تقريباً للدالّ ولغير الدالّ. أو هي تكشف عن عمل لغير الدالّ يجرف الدالّ بعيداً عن ذاته. وهو يطرح على هذا ثلاثة أمثلة في الكتابة والرسم وعمل الحلم (نلخّصها على إثر دولوز وغواتاري). ففي الكتابة، خصوصاً «الموجّهة» بعمل للشكل والطوبوغرافيا (التنضيد الطباعيّ) كما لدى مالارمه، تجد عملاً يهدف إلى «كسر شروط تطابق العلامة أو تماهيها» مفضياً إلى تعدّديّة أشكال. وفي الرسم، كما لدى بول كلي، تعمل تشكّلات مماثلة على فتح ما يدعوه ليوتار بـ «هذه العوالم البينيّة - أو «ما بين العوالم» - التي ربّما لا يراها إلاّ الأطفال والمجانين والبدائيّون». وفي الحلم يرينا أنّ «ما يمارس العمل ليس الدالّ وإنّما [عنصر] تصويريّ [قائم] تحته، يدفع إلى الانبثاق تشكّلات تصويريّة تستخدم الكلمات أو تتوسّلها وتدفعه إلى السيلان وتقطعها بحسب اندفاقات ونقاط غير لغويّة ولا تتبع لا الدالّ ولا عناصره المنظّمة» (دولوز وغواتاري، «الضدّ-أوديب»، ص ٢٨٩-٢٩٠). أي إجمالاً، وكما كتب دولوز وغواتاري أيضاً فـ «ليوتار يقلب نظام الدالّ والصورة. ليست الصور هي

التي تتبع الدالّ وآثاره، بل إنّ السلسلة الدالّة هي التي تتبع الآثار التصويريّة، سلسلة هي نفسها مصنوعة من آثار غير دالّة، تسحق الدوالّ والمدلولات، مشتغلة الكلمات كأشياء، صانعة وحدات جديدة، مشكّلةً مع صور غير تصويريّة تشكّلات صورٍ تتشكّل وتنحلّ»(ص ٢٩٠). وهذا العملُ كلّه، الذي يدفع إلى البحث عن العنصر التصويري الخالص أو «الصورة-البوتقة»، يدعوه ليوتار «رغبة». ومع ذلك، تظلّ طاغيةً هنا مسحة سوداويّة استوقفت دولوز وغواتاري اللذين كتبا: «لكن من أين يأتي لدى القارىء هذا الانطباع بأنّ ليوتار لا يكفّ عن إيقاف السياق، وإرجاع المنفصمات [علامات الفصام الساعية بالذات إلى الانفلات عبر عمل الرغبة] إلى شواطىء كان بارحها؟» (نفس الصفحة). عند هذه الشواطىء، وعلى إثر هذا الإرجاع، لا تعمل المنفصمات (أو «القواصم» schizes) في نظر دولوز سوى أن تمارس خروقات (عمليّات خرق) واضطرابات ثانويّة، وهذا بدل أن يدفع ليوتار بعيداً ما يدعوه دولوز وغواتاري بـ «المكائن الراغبة» (وليس «الآلات الراغبة» كما يترجم البعض، فلا يتعلّق الأمر بآلية أو «ميكانيكيّة» بسيطة، وإنّما بمصنع للرغبة وبنزعة حيويّة وتراكب مكائنيّ). من جديدٍ، يربط ليوتار الرغبة بفقدانها وبالنقص ويردّها تحت نير الناموس، مجازفاً بإعادة السطوة للدالّ بعدَما عمل ببالغ الجهد على رفع فرضيّته، تلك الفرضيّة الباهظة!

خاتمة :

كتب ليوتار ردّاً على اتّهام البعض للفكر ما بعد الحديث بالإقتياد إلى العجز: «أنا لا أقترح "حزباً ثقافياً"، بل أكتب "قبرَ" مثل هذا الحزب [أو مرثيّته]»؛ «إنّ انحدار المُثُل العليا الحديثة الذي يحلّله أدورنو في "الجدَل السلبيّ" يقود معه إلى انتفاء لعمل المثقفين (من نمط زولا). تأمّل الأخطاء الفاجعة التي وقع فيها مَن لم يشاؤوا الإعتراف بعمق الأزمة: سارتر، شومكسي، نيغري، وفوكو. ولاتضحكَن، ينبغي تسجيل هذه الضلالات في لائحة ما بعد الحداثة» («ما بعد الحديث مفسرًا للأحداث»، ص ١١٤). لا شكّ أنّه يحاسب سارتر على دعمه للشيوعيّة، وفوكو على التحيّة التي وجّهها للثورة الإيرانيّة في بدايتها. لكنّ المدهش هو أنّ هذا المفكّر الذي حاول التأسيس لفلسفة الحذر، ولمعياريّة للحكم على الأشياء (مَن يحكم؟، كيف يحكم؟ وبدلالة ماذا؟)، والذي نصّب نفسه حكماً على «ضلالات» زملائه المفكّرين، لم ينجُ هو نفسه من «غواية الضلال». فكما أشرنا إليه في حينه في هذه المجلّة بالذات، لم يتوانَ ليوتار عن وضع مقال مطوّل وقّعه مع أربعة مفكّرين آخرين (ثلاثة منهم متواضعو الأهميّة، بل ليسوا بذي بال)، حمل عنوان: «الحرب اللازمة»، مباركين فيه «حرب الخليج» قبل وقوعها. لا يحسبنّ القارىء أنّنا ندافع هنا عن سياسة معيّنة، لكن، وكما كتبنا في حينه أيضاً، من العجب أن يهبّ فيلسوف للدعوة إلى الحرب قبل أن يستنفد فرص السلام. وذلك في الوقت نفسه الذي كتب فيه دولوز، من سرير مرضه، وبالإشتراك مع رنيه شيرير، عمّا دعَاه بـ «الحرب القذرة»، وصرّحَ دريدا بالقول: «إنّني لا أزكّي أيّاً من الأطراف المتصارعة».

يبقى السؤال عن مدى فائدة فكر ما بعد الحداثة في العالَم العربيّ الذي هو، كما يدرك الجميع، مزيج ممّا قبل حداثةٍ وحداثةٍ وما بعد حداثة. تنحصر الفائدة في اعتقادنا في جانبين: لمّا كانت

المعلوماتيّة وسائر تقنيات الغرب والشركات متعدّدة الجنسيّات لا تنفكّ تغزو العالَم العربيّ، فمن المهمّ وعي مكانة الآلة في السيرورة المعرفيّة وتقنيات الحفظ والأرشفة والتخزين والإيصال والترجمة بجميع معانيها. هذا من جهة، ومن جهة ثانية، فقد لا يكون من غير المفيد التنويه بما يمارسه ما بعد الحداثة من تعرية أو إبهات لبريق الكثير من الأساطير الفرديّة والجماعيّة و«الكاريزماتيّات» أو الهبات اللدنيّة المزعومة أو الموجّهة غير وجهتها. لا شكّ أنّ وضع القيم الثوريّة تحت طائلة السؤال، أو تعريضها إلى الفحص النقديّ، ينبغي ألاّ يدفع إلى مساواة كلّ شيء بكلّ شيء. فلا تتمتّع حركة تحرير وطنية بطبيعة «أسطوريّة» مماثلة لطبيعة حزب طوباويّ تتحقّق رغبة قادته (أو قائده) المعلنة في الحقيقة على إرادة استبعاد ولا أشرس. إلاّ أنّ إزالة صفة القداسة عن جميع التعاملات، ثقافية كانت أو سياسيّة أو ما بين - شخصيّة، واستبدالها بفهم منفتح ودقيق لـ «الألعاب اللغويّة»، من شأنهما أن يُضفيا الكثير من الشفافية على الأفق العامّ. وهذا كلّه مّا يجعل من الضروريّ ارتياد تفكر ليوتار والمفكّرين الذين يستلهم، شريطة مصاحبة ذلك بنقد ليوتار نفسه.

فرنسا

المصادرُ المُستخدمة والمذكورة :

- Pierre Klossowski, Un si funeste désir, Gallimard, 1963.
- Jean-François Lyotard, Dérive à partir de Marx et Freud, U. G. E., 10/18, 1973.
- Économie libidinale, Minuit, 1974.
- Instructions païennes, Galilée, 1977.
- La condition Postmoderne, rapport sur le savoir, Minuit, 1979.
- Le Postmoderne expliqué aux enfants, Galilée, 1986.
- Gilles Deleuze, Logique du sens, Minuit, 1969.
- Dialogues (en collaboration avec Claire Parnet), Flammarion, 1972.
- Gilles Deleuze, Félix Guattari, Capitalisme et schizophrénie, L'Anti-oedipe, Minuit, 1972.
- Vincent Descombes, Le même et l'autre, Quarante - cinq de philosophie française (1933-1978), Minuit, 1979.

دراسات

في ذكرى عام على رحيله

إميل حبيبي: تقنية الحكاية وبناء السيرة الذاتية

فيصل درّاج

حين كتب جبرا إبراهيم جبرا، قبل زمن الشتات، روايته الأولى: «صراخ في ليل طويل»، كان يدرك أنه يعالج جنساً أدبياً جديداً، عرف أصوله وقواعده، ومايز فيه الأشكال القديمة من الأشكال المستحدثة. كانت الثقافة الإنجليزية قد أمدّت الشاب اللامع، الذي عاد إلى الوطن المهدّد حديثاً، بمعرفة تتيح له أن يتعامل مع تيّار الوعي ولغة الرموز المركّبة والنثر الروائي. كأن جبرا الشاب، في ثقافته الوافدة، لم يكن يضع أحوال الوطن المشرف على الغرق في رواية، بل كان يطبّق على واقعه بعض المعارف التي أخذ بها في ديار الغربة. وبعد الخروج، تابع الشاب المجتهد كتابة مجتهدة، ترجمت رائعة فوكنر «الصخب والعنف»، وأبدعت رواية باذخة الجمال عنوانها: «السفينة».

على خلاف جبرا، الممتد من ترجمة الرواية والفلسفة الجمالية إلى النقد الفني والكتابة الشعرية، وقع إميل حبيبي على مسار آخر، لا موقع فيه للمحاضرة الجامعية وترجمة شكسبير المتقنة ونظريات الفن الحديثة، لأن الموقع كلّه ذهب إلى ثقافة عفوية وإلى وجوه الحياة المؤسية في وطن مصادر. كان إميل في مساره المختلف يُخبر، ربما، عن الفرق بين ثقافة عالية محدّدة المصادر والأصول وثقافة شعبية طليقة، أدمنت تجاهل القواعد والأصول قبل التعرّف عليها. ولذلك، كان جبرا يذهب إلى الرواية الأوروبية الكلاسيكية، ويشتق منها الشكل الذي يريد، بل يترجم فوكنر مبدعاً ويحاكيه مبدعاً، بينما كتب إميل ما كتب، مكتفياً بما تمليه وقائع الحياة وبثقافة وقع عليها من دون معلّم. كان الأول يكتب رواية بحسبان روائي، وكان الثاني يكتب من دون حسبان أو رقيب، ذلك أنه كان شغوفاً بالأدب، من دون أن يعرف أشياء كثيرة عن الأجناس الأدبية.

لم يقصد إميل سبل الرواية، ولا كان عارفاً بقديمها وبالمستحدث منها، بل كتب ما كتب عفو الخاطر، بعيداً عن محاكاة نموذج أثير، كما لو كان مشدوداً إلى نثر جميل وزاهداً بمواصفات الأجناس الأدبية. وقد أخذ ما كتب صفة الرواية، وذلك في مصادفة جميلة، تتوزّع على عادات التسمية وعلى

مرونة الجنس الروائي وسيولته. فبقدر ما تحضّ نظرية الأجناس الأدبية على التسمية والتعيين، فإنّ الجنس الروائي يختصر التعيين إلى حدّه الأدنى، لأنه يتأبّى على التكلّس والتنميط، ولا يتقدّم إلاّ إذا أنكر أصوله الأولى. وتكمن في هذه المصادفة السعيدة، ربما ، خصوصية إميل حبيبي وأهميته في آن؛ خصوصية تصدر عن شرط غريب قوامه ضحية وجلاّد يتحدّثان لغتين مختلفتين؛ وأهمية تتأتّى عن كتابة عفوية وصلت إلى الحقل الروائي مصادفةً. ولعلّ العنصر الأخير هو ما يجعل من كتابة حبيبي اقتراحاً روائياً جديداً يرفد اقتراحات الكتابة الروائية العربية المتعدّدة.

عاش إميل تجربة وطن ينطفىء أمام عينيه وتجربة صحفية واسعة الامتداد. وربما عاش، أيضاً، تجربة ذاتية أسيانة، أمدّته بمنظور يبصر هشاشة الوجود قبل أن يلمح معالم الموجود ، ويحدّث عن عبث الأقدار قبل أن يلتقي بإرادات البشر. وإذا كانت غربة الروح في الوطن المتلاشي، كما الحسّ الملتاع بالزمن المراوغ، قد أمدّت الأديب بمادة سوداء الظلال، فإنّ الأسلوب، الذي صقلته الصحافة وأعادت تخليقه، جعل الكتابة هيّنة وميسورة وواضحة الجمال، تنشد الإمتاع والمؤانسة، وتعرض عمّا لا يوافقهما . وعن هذه العناصر صدرت كتابة أدبية التقت بالعالم الروائي، وهي تطرق أبواب النثر الجميل.

من الحكاية إلى حكاية السيرة الذاتية

بعد هزيمة حزيران، التي ما كفّت عن التكاثر يوماً ، أصدر إميل عمله الأدبي الأول: «سداسية الأيام الستة». ومع أن الكتاب أخذ مباشرة صفة المجموعة القصصية، مثلما ستأخذ كتابات إميل اللاحقة صفة الرواية، فإنّ ما جاء فيه لا يأتلف، تماماً، مع تعريف القصة القصيرة. فـ «السداسية» جملة حكايات، أو مشاهد، أو تقارير، عن وضع فلسطيني فاجع، يغاير الوضع الإنساني المألوف ويشذّ عنه. ومهما يكن شكل القول، فإنّ وطنَ الكتابة الحديثَ عن بشر تمزّقوا مع وطنهم الممزّق. هذا الحديث الذي سيجتهد إميل في التمسّك به ورصد أقاليمه، كي يصوغ لوحة عن فلسطيني ولد سويّاً ثم فقد السواء ، أي عن فلسطيني ولد فوق أرض إئتلف معها ثم تناثر لاحقاً فوق أراضٍ مختلفة. وفي أرجاء تجربة ترمّد الروح، لم يكن إميل يقصد أبواب جنس أدبي معين، حتى لو وصل إليه مصادفة أو عن طريق الخطأ ، إنما كان يجتهد في تسجيل شهادة عن الفلسطيني المقوّض، الذي لم يحسن الدفاع عن أرضه، أو الذي منعته الأزمنة عن الدفاع عنها بشكل حسن. وبقدر ما تفرض هذه الكتابة العفوية أولوية الإحساس على المعرفة وأولوية المعيش على الشكل الأدبي الحاضن له، فإنها ، في جوهرها العميق، صورة عن حرية الإنسان المعتقل الحزينة، ذلك أن السجين الذي يحسن الكتابة يتأمل القيود التي تقهره، قبل أن ينقّب عن الكلمات ويُفتّش عن الأشكال.

يقول «المتشائل»: «أخذ الرجل الكبير يلقّنني مبادىء حياتي الجديدة في السجن. وكنت، كلما أمعن في هذا التلقين، أزداد يقيناً أنه لا فرق بين ما هو مطلوب منا في السجن، وما هو مطلوب منا خارجه حتى صحت من شدة الاستحسان: ما شاء الله!»[1]. إن كان الإنسان العادي يحتاج إلى كلمة السجن بسبب اختلاف القواعد والأحوال بين السجن وخارجه، فإنّ كلمة السجن تغدو في حياة

الفلسطيني نافلة، لأنّ داخل السجن وخارجه يتوافقان. ولعلّ فرادة الوضع الفلسطيني المؤسية هي التي حملت إميل على تلمّس «أدب الإنسان الآخر»، الذي ينصاع إلى صخب المشاعر والأحاسيس، قبل أن يلتفت إلى سطوة المعايير الفنية المسيطرة. فالإنسان الذي أنعمت عليه الحياة بدروب مستقيمة غير موصدة يبحث عن أصول الكتابة في بطون الكتب الجاهزة، أمّا الإنسان المعتقل الذي ورث عن أبيه أصفاده الثقيلة، فإنه يكتب ما عاش ولا يلتفت إلى خبرة الكتب إلاّ قليلاً. ومع أن إميل أجال عينيه طويلاً في ما ورث من الكتب، فإنّه لم يكتب إلاّ ما عاش، وحوّل البلاغة المتوارثة إلى تجربة نثر معيش.

تبدأ «السداسية» بحكاية عنوانها: «حين سَعِدَ مسعود بابن عمّه». والحكاية، أو القصة، تحدّث عن طفل فلسطيني يلتقي بأقربائه بفضل هزيمة حَزيران. كأن الفلسطيني الذي تشطره الكارثة، لا يلتقي بأطرافه المقطوعة إلاّ بفضل كارثة أخرى. ينعكس هذا القدر الغريب في حكاية تتنافى أبداً، فالعنوان الضاحك ينثني صامتاً أمام مقاطع الأغنية الحزينة التي تليه، وجملة الحكاية المرتاحة: «وهاكم يا شطّار، قصة ذلك الصباح التموزيّ القائظ» تتبخّر سريعاً في فضاء الحكاية العابق بالأسى، إلى أن تنهدم شُبهة العنوان الضاحك ويتجلّى أسى الأغنية هامشاً في صفحة مؤسية. ولا يختلف الأمر في الحكاية التالية، فالعنوان المثقل بالتفاؤل: «وأخيراً نوّر اللوز» يرتدّ حزناً صريحاً، لأنّ زمن الحكاية الحزيراني ينقض كل ربيع، واللوز الذي جلّله النور يحيل على زمن مضى. وتتناسل الحكايات وتستأنف أحزان الحكاية الأولى، كما لو كانت الحكايات جميعها تبني مشهداً لا يعرف المسرّة. وواقع الأمر أن كاتب الحكاية لا يقصد الإضحاك أو الإبكاء، بل يحكي أوضاع الفلسطيني الممزّق، بلغة الإحساس لا بلغة المعاجم. ويدفعه الإحساس الملتاع من حكاية إلى أخرى، إلى أن ينتهي إلى متواليات حكائية، تبدأ بـ «الحزن العادي» ولا تقبض على نهايته أبداً.

أخذ إميل باستراتيجية الحكاية، حاملاً لأعماله الأدبية، بسبب تشبّع بالثقافة التقليدية العربية ومهنة صحفية يومية تستدعي استراتيجية المقالة. ففي الحقل الأول تتبدّى الحكاية متكأً للكتابة العربية الموروثة، حديثاً في التاريخ كانت أم تاريخاً أدبياً، وفي الحقل الثاني تتكشّف المقالة إطاراً كتابياً محدوداً ومكتفياً بذاته. وبقدر ما توافق الحكاية المقالة، على المستوى الشكلي، فإن الثانية ترهن الأولى وتنقلها من لغة إلى أخرى، كما لو كانت حكاية إميل كتابة انتقالية تنطوي على قديم وجديد في آن. واعتماداً على هذه الكتابة الانتقالية بنى إميل أعماله الأدبية. وحين حاول الابتعاد عنها في «لكع بن لكع»، لم يعط إلا شظايا لغوية خذلها التحويل الأدبي.

تشكّل الحكاية قوام «سداسية الأيام الستة»، مثلما تؤلف متكأ «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل». غير أن وظيفة الحكاية تختلف بين النصين اختلافاً كبيراً. فالحكاية في الكتاب الأول تكتفي بذاتها، حتى تبدو بنية مغلقة أو تكاد. ولا يختلف الأمر حين تتضمن القصة حكايتين وأكثر، ذلك أن العلاقة بينهما تظلّ قائمة على المجاورة ولا تبلغ مستوى التمازج. أمّا الكتاب الثاني فلا ينهض على الحكاية، بصيغة الجمع أو المفرد، بل على بنية حكائية لا مركز لها، أو على جملة من العلاقات الحكائية، يتعيّن فيها معنى كل حكاية في علاقته بمعاني الحكايات

الأخرى، كما لو كان معنى كل حكاية يتولّد من الحكاية التي تسبقها وتتلوها في آن. ولعلّ هذه البنية الحكائية، التي ترفض الحكايات فرادى وتقبل بالأثر الناتج عن تمازجها، هي التي نقلت «المتشائل» من أرض الحكايات التقليدية إلى أرض الرواية، بعد أن مرّت على قلم يعالج الحكاية بأسلوب المقالة.

بنى إميل «المتشائل» من خمسة وأربعين حكاية أساسية، تمازجت في نص روائي جميل يحمل من الهُجْنة أشياء كثيرة. وقد وصل إلى نصّه الروائي في جدل مركّب يستدعي الحكاية ويهدمها؛ يستدعيها حكاية، بصيغة المفرد، ويحولها إلى علاقة روائية في تمازجها مع الحكايات الأخرى، أي في لحظة اندراجها في البنية الحكائية الشاملة. وينطوي تحقّق البنية الحكائية على عناصر أساسية متعدّدة. يتمثّل العنصر الأول فيها في هدم الحكاية في دلالتها التقليدية، فالحكاية، تقليدياً، حديث عن وعيد ينتظر من اقترف إثماً ووقع في الخطيئة أو وعد يذهب إلى من زامل الخير، ودافع عنه[٢]. وفي الوضع الفلسطيني تتهاوى دلالات الخير والشر في أطيافها الدينية والأخلاقية، ويكتسح الوعي الأسيان أقاليم الحكاية كلها، محدّثاً عن رعب التاريخ وعن اغتراب ثقيل لا هرب منه. كأن ثنائية الخير والشر تذيب معنى التاريخ في قبضة القدر الباهظة، بينما الوعي الأسيان يحاور التاريخ ويسائله عن معنى الخير والشر في آن. وبهذا المعنى، تنكسر الحكاية التقليدية، في سؤالها وجوابها المغلقين، ولا يتبقّى منها إلاّ الشكل الخارجي. ويتكشّف العنصر الثاني في السيرة الذاتية، حيث يحتل الفرد المفرد، المُؤَنسن في سلوكه وطبائعه، موقع القيم المجرّدة، ويخبر أنه قادر على التقويم والمحاكمة والكتابة، وأنه لا يولد من تضاعيف الحكاية، بل يجعل منها أداة لحمل قول قصده أو رؤية يأخذ بها. وربما يكون عنصر السيرة الذاتية، المعبّر عن فردية واضحة لا خفاء فيها، العامل الأساسي في استحضار الحكايات وهدمها. فعلى خلاف الحكايات القديمة التي تحتفل بالقيم المجرّدة وتهمل طبائع البشر، تأتي الرواية لتحتفي بالبشر وتُعرض عن المجردات. ولذلك تبدأ «المتشائل» بالسطور التالية: «كتب إلي سعيد أبي النحس المتشائل، قال: ابلغ عني أعجب ما وقع لإنسان منذ عصا موسى وقيامة عيسى وانتخاب زوج الليدي بيرد رئيساً على الولايات المتحدة الأميركية»[٣]. غير أن السيرة الذاتية، وبالمعنى الروائي، لا تتعيّن بأبعادها النفسية والإجتماعية، بل تتحدّد أولاً بشكل اللغة الذي تأخذ به، كما لو كان توليد الذاتية، روائياً، يعود إلى انزياح قولها اللغوي عن النسق اللغوي المسيطر. فإذا كان أسلوب الإنسان في الحياة اليومية هو ما يميّزه من غيره ويمدّ شخصيته بالاختلاف والمغايرة، فإنّ ما يخلق السيرة الذاتية، روائياً، يعود إلى قول لغوي يغاير الأقوال الأخرى ويختلف عنها في تصريف أحوال اللغة. أكثر من ذلك: إن الفرق بين الإنسان المحدّد تاريخياً في الرواية وظلال البشر في الحكاية يفرض شفافية اللغة الحكائية، حيث تتساوى الكلمات والأشياء، ويجعل اللغة الروائية ملتبسة ومعمورة بالظلال، كما لو كان زمن الحكاية يساوي بين ظواهر الأشياء وجواهرها، على مبعدة من زمن روائي يُعرّب عن فرق لا سبيل إلى تجاوزه بين ظاهر الموضوع وجوهره الهارب أبداً. وقد صاغ إميل سيرة «سعيد»، بما يميّزه عن غيره ويعطيه فردية خاصة، وذلك في لغة متفرّدة، أو قريبة من الفرادة.

ويظهر العنصر الثالث، الذي يكسر الحكاية، في المنظور الساخر الذي يؤنسن العلاقات جميعاً،

ويرى البشر في تفاوت مراتبهم، ويبصر الأسباب التي أنتجت الفروق والمراتب، بعيداً عن معايير الأخلاق. يُعَيّن الساخر الوضع التاريخي الذي تنوس فيه السيرة الذاتية، ويؤكّد استنكار الوضع واستهجانه. وقد تتمدّد السخرية وتتشجّر وتخترق العلاقات جميعها، حتى يبدو الوجود الإنساني عبثاً أو قريباً من العبث، إذ القوة نظير للعدالة، وإذ ضعف الإنسان مسوّغ لانحطامه ومهانته. تردم السيرة الذاتية، في شكلها الساخر، زمن الحكاية المغلق، وتستولد من البنية الحكائية زمناً تاريخياً لا التباس فيه. ولعلّ التمازج بين الحكاية والسيرة الذاتية، كما الانتقال من الحكاية إلى البنية الحكائية، قد مكّن إميل حبيبي من ترهين الموروث الأدبي، وأسعفه في بناء رواية حديثة - المتشائل على الأقل - من مواد حكائية مختلفة.

ويمكن، ربما، تفسير ركون إميل إلى استراتيجية الحكاية بسببين، يتوزّعان على تشكيله الثقافي والفكري من ناحية وعلى منظوره الذاتي إلى العالم من ناحية ثانية، وإن كان السبب الثاني يظل تابعاً للأول وخاضعاً له. يتجلّى السبب الأول في وعي مأخوذ بثقافة الحكاية وصادر عن ثقافة حكائية.

يبدأ إميل كتابه: «اخطية» بالسطور التالية: «كان والدي، الذي لم يحمل معه من القرية إلى المدينة من متاع الدنيا سوى عصا يتوكأ عليها، واخوتي الكبار يتوكأ عليهم، ووالدتنا، وهي حامل بي، يتوكأ عليها، وحكايات السامر، هو أول من ألقى علينا لغز الأمير الفاضل الذي لم يهتد إلى حلّه سوى ابن الوزير الأصغر»[٤]. يضع إميل «حكايات السامر» بين العناصر الحميمة التي تشكّل عائلته، مثلما يجعل من الهوامش التي يضعها في صفحات كتبه استطالة لتلك «الحكايات» وامتداداً لها. فباستثناء كتاب «كانديد» لفولتير، فإن القارىء لن يعثر لدى إميل إلاّ على ثقافة تراثية عربية قديمة. ويستبين العنصر الثاني في منظور ذاتي، يتاخم العدمية، يعبث بالوقائع ويحوّل الوقائع إلى عبث خفيف. وإذا كان السبب الأول قد زوّد إميل بما لا ينضب من الحكايا وبتقنيّة حكائية، فإن العنصر الثاني جعله يرى في التاريخ جملة حكايات لا أكثر.

من السيرة الذاتية، إلى أدب الإنسان المضطهد

خلق إميل «المتشائل» من راوٍ للحكايات ومعلّق عليها، أو من راوٍ يختار ما شاء من الحكايات ويسكن فيها. كأن الحكاية مرآة تكشف عبث الوجود ونقص الراوي الذي لا شفاء له. ويصدر عن الحكايات... المرايا كائن هجين قوامه المفارقة، التقى بما شاء وأضاعه أو التقى به ولم يدر أبداً، فيبقى مضيّعا في الحالتين، ولا يلتقي بذاته إلاّ ليفقدها من جديد. يقول «المتشائل»: «وأتتني حكاية الساحر الهندي الذي ينصب الحبل فيظل يرتفع في السماء حتى يغيب رأسه في الغيم فيصعد عليه حتى يغيب ثم يعود ويهبط عليه فلا يتأذّى بل يسترزق. ولكنني قلت: ما أنا بساحر هندي بل مجرد عربي بقي، سحراً، في إسرائيل»[٥]. والبقاء، سحراً، هو البقاء بمعجزة، وهو الحاجة إلى المعجزة للحفاظ على البقاء الغريب. وفي المعجزة ما يستثير الضحك، لأن الغاية المنتظرة منها تحيل على المبذول، فلا أحدَ يتوسّل المعجزة ليستمر منبوذاً على هامش الحياة. مع ذلك، فإنّ المعجزة التي توقظ

الضحك لا تلبث أن ترمي بأقنعتها وتبدّل الضحك العادي إلى ضحك أسود، لأن المعجزة أبقت إنساناً في أرض كانت له لا أكثر.

تدور مأساة «المتشائل» بين القوة المنتصرة وقدرة المنتصر على الخلق عن طريق التسمية. فالمنتصر، بالضرورة، خالق، يخلق الوقائع والمواضيع وأقدار البشر بواسطة الأسماء التي يخلعها عليها، كما لو كانت ماهية الموضوع تساوي الاسم الذي رمى به المنتصر عليه. ولذلك فإن المهزوم، من وجهة نظر المنتصر، لا وجود له في ذاته، لأن وجوده يساوي الاسم الذي اختاره المنتصر له، الأمر الذي يعني أن المنتصر يلغي المهزوم ولا يقتله، لأن في القتل شيئاً من الاعتراف به. تكمن مأساة «المتشائل» في وجود قوامه المفارقة، فهو موجود ولا موجود في اللحظة عينها، لا وجودَ له في ذاته، وموجود هو في الاسم الذي خلعته اللغة المنتصرة عليه. غير أن هذا الاسم يحيل على الإلغاء لا على الوجود، وينقل «المتشائل» من عالم الأعراف المألوفة إلى عالم هجين، يترجم معجزة الوجود واللاّ وجود في آن.

يُلغي الصهيونيُّ الفلسطينيَّ في لحظة أولى، ثم لا يلبث أن يلتقي به في لحظة ثانية، بعد أن ألغاه. ويكون على الفلسطيني أن يحقّق الوجود والإلغاء معاً، أي أن يكسر المنطق وأن يخلق من شظاياه ضحكاً أسود. وبسبب منطق الإلغاء «يتسلّل الفلسطيني إلى أرض إسرائيل» و«ينظر من بعيد إلى بيت كان له»، ويصبح «العربي الذي بقي، سحراً، في إسرائيل». أمّا في منطق الوجود فلا وجود له، ذلك أنه مخلوق يقرّر أحواله خالقٌ يتجاوزه باستمرار. وقد يصدر الضحك الأسود عن صيغة الإلغاء / الوجود المستحيلة، غير أنه يصدر أولاً عن معادلة الخالق والمخلوق المفترضة، التي تردّ إلى موازين القوى ولا تقترب من سماء الآلهة في شيء. فإن اعترف المهزوم بقرابة المنتصر للآلهة كان ذلك من باب السخرية، وأن رأى في ذاته قريباً لعبيد الآلهة المنتصرة كان ذلك من باب الهجاء الذاتي. ومن السخرية والهجاء الذاتي صاغ «المتشائل» درباً ضيّقاً خاصاً به، لا يوازي الدروب المألوفة بل يقفز فوقها.

في أحوال «المتشائل» ما هو قريب من أحوال العبد الجامايكي، الذي هجس مرة بـ «ضربة عنيفة مستقيمة بعصا عوجاء». غير أن المسافة بين العصا الموجودة والضربة المنشودة تدفع بالمهزوم إلى دروب الانفصام، فيعيش مستتراً بالكلمات المتناحرة، ويقول بما لم يفكّر به ويفكّر بما لن يقوله أبداً. ولقد اقتات «المتشائل» طويلاً، بلغة تأكل موضوعها وبفكر يغتذي بلغته، حتى تجاوز تخوم الضحك الأسود واقترب من العبث الخالص: «قلت له: مدير عالي الثقافة!. قال: فعمّ كنتما تتحدّثان؟. قلت: عن شكسبير وعطيل وديدمونة. قال: وتعرفهم؟ قلت: أروي عن الأول وأستلقي كالثالثة. قال: يا حبّذا...»[٦]. ينتهي «المتشائل» إلى صنعة اللغة بعد أن بدّد مراجعها، يعبث بذاته، فإن أصابه الملل بحث عمّن يعبث به، مبرّراً العبث الأول بقبح الحياة وظلّها الثقيل، مسوغاً العبث الآخر بالحفاظ على الوجه، بعد أن انطفأت ملامح الوجه تحت ثقل القناع، منذ زمن طويل. وجود مقوّض يستولد الضحك الأسود من شرط المفارقة الذي يعيش، ثم يعيد استيلاده من وضعه الذاتي، بعد أن ذهبت اللغة في اتجاه وتشتّت الفكر في اتجاهات مختلفة.

يأتي الضحك الأسود من وجود قوامه إلغاء ومن إلغاء ذاتي يلبس قناع الوجود، بل يأتي من

علاقة مؤسية بين الوجه والقناع، إذ القناع يأخذ دور الوجه والقناع، وإذ الوجه يتداعى تحت وطأة النسيان. يقول جيمس سكوت في كتابه: «المقاومة بالحيلة» : «إن أولئك الذين تجبرهم السيطرة على وضع قناع على وجوههم، سيكتشفون ذات يوم أن وجوههم قد نمت بحيث صارت توائم القناع. في مثل هذه الحالة تنتج ممارسة الخضوع، في الوقت المناسب، مشروعيتها الخاصة، بحيث يبدو الأمر شبيهاً بما يقول باسكال حول أولئك الذين لا إيمان دينياً لهم لكنهم مع هذا يرغبون أن يخرّوا على ركبهم خمس مرات في اليوم الواحد للصلاة. . . »[7]. لقد ارتضى «المتشائل» بصيغة القناع كي ينقذ ذاته في شرط الاحتلال الصهيوني. غير أنه ما لبث أن أدمن على القناع، حتى بدا الأخير وجهه الوحيد، كما لو كان قد ارتضى صيغة الخالق والمخلوق، على الرغم من سخرية سوداء وهجاء نقدي مرّ المذاق.

احتفظ إميل صيغة الضحك الأسود في أعماله اللاحقة، مثلما تمسك أبداً باستراتيجية الحكاية. مع ذلك، فإن الضحك الأسود لن يعثر على حامل بشري له، بل سينتشر في سطور الكتابة، بعد أن غدت الذاكرة المؤرّقة مرجع الكتابة وموضوعها في آن. تنحسر الذات والموضوع اللذين تقع عليهما السخرية، ويغدو التاريخ موضوعاً للهجاء، بعد أن تكشّف قاضياً مرتشياً ولا تنقصه البذاءة. ولهذا، تعود صيغة الإلغاء / الوجود المستحيلة وقد تحوّلت إلى صيغة الظلم / العدالة الفادحة، حيث المسدس يبني قرى ويهدم أخرى، وحيث العشب الرطب يمنع النار عن العشب اليابس ويدفنه تحت التراب. يقول الراوي في «اخطيّة»: «سمّوا هذا الشارع باسم «هحالوتس». ومعناه «الطليعي». فلا يجوز لنا، تاريخياً، ترجمته إلى اللغة العربية كما فعل اخواننا اليهود بالعديد من الأسماء العربية العريقة في هذه المدينة، أو بدّلوها تبديلاً، حتى أصبح شارع الناصرة شارع «إسرائيل بار يهودا»، وأصبح منبعه - ميدان الملك فيصل - أمام محطة سكة حديد الحجاز - «شارع خطيبات جولاني»، وهو خط عربي ركيك يقصدون به الاسم العبري «حتيفات جولاني»، أي فرقة «الصاعقة» العبرية الشهيرة باسم قائدها الأول، جولاني. وكنت، قبل إلمامي بهذه العلوم العسكرية، أعتقد أن جولاني هذا هو دون جوان عبري له عشيقات يسمون، احتشاماً، «خطيبات».... »[8]. تعود سيرة الخالق الذي يؤكّد أسماء ويلغي أخرى، ويعبث بالأسماء في لعبة لاهية لا حدود لها. غير أنه لهو غريب، يبدأ بتهديم تاريخ البشر وينتهي إلى مطاردة أحلامهم، ذلك أن الأسماء الموؤودة والأسماء المبعوثة تحيل على البشر، مثلما قرّرها خالق الأسماء ومبدعها. ولذلك، فإنّ حدائق الأسماء العبرية ترقد راضية فوق مقابر الأجساد العربية.

إنْ كان الاسم يساوي المسمّى فإنّ «المتشائل» تعيين لمخلوق هجين وتحديد لجنس جديد من البشر. ولن يذهب إميل حبيبي بعيداً في فتنة اللغة، لأن روايته أدركت أن من يشطر الكلمة إلى نصفين يشطر حاملها إلى نصفين أو أكثر. فوَضَع أنصاف الأسماء جانباً، وراح في رحلة مؤسية ترثي الأسماء الغاربة، وتفتش عن ظلالها في ذاكرة مضطربة، تستعيد ما اندثر من الأسماء كتابةً. كأن الصوت الذي أكثرَ من القهقهة يوماً تداعى قبل أن يغادر الحنجرة. وتعطي «سرايا بنت الغول» صورة عن بقايا الصوت الذي يلملم بقايا الأسماء، حيث لا ضحك ولا قهقهة بل ذاكرة تنوء بالأسماء المتبعثرة،

قبل أن تغوص في صمتها الأخير.

دلالة الشكل : من سيرة الضاحك إلى سيرة الذاكرة

حين دخل شيخ مصري باريس لأول مرة قال: «وجدتُ ليلها كسواد العين كلّه نور». يمكن استعارة القول الجميل وتطبيقه على شخصية «المتشائل»، حيث يصبح : «وجدتُ ضحكه كمسكن الأيتام كلّه بكاء». والضحك - البكاء قناع متسلّط، يبدأ بحماية الوجه وينتهي إلى دفنه واستئصاله. وهو ما يؤكّد «المتشائل» شخصية بالغة السلب والصفاقة، فهي صورة عن المهزوم العاجز في لحظة وصورة عن المهزوم السعيد بهزيمته في لحظة أخرى. ويمثّل القناع، ربما، رحلة «المتشائل» المتواترة بين توليد الوجه الجديد وتهيئة مراسيم دفن الوجه القديم، كأنما راض نفسه طويلاً كي يغدو صورة الإنسان المتداعي بامتياز. وقد يبدو «المتشائل» مرآة للإنسان المضطهد الذي باع وجهه لينقذ روحه، لكنه، وهو المتداعي الذي لا قوام له، باع روحه ووجهه معاً كي يشتري قناعاً مستعملاً. يأخذ القناع الذي يقع عليه المهزوم دلالات متعدّدة، فهو حجب لوجه يفضي بصاحبه إلى التهلكة، وتنكّر لوجه قديم وتبعيد له، واعتراف بانتصار الآخر وهزيمة الأنا، وسعي بائس إلى طرد الأرواح الشريرة، وجهد تعيس في اختراع حياة جديدة، وإلغاء لكل مواجهة صريحة بين المنتصر والمهزوم، لأن المواجهة تفترض الحفاظ على الوجه وتدمير القناع، أو تفترض سيطرة الوجه على القناع. لقد ارتضى «المتشائل»، منذ البداية، بالتخلّي عن وجهه والاكتفاء بالقناع المستعمل. وبقدر ما أملت عليه هشاشته الفادحة تبنّي استراتيجية القناع من دون مقاومة، فقد فرضت عليه، لاحقاً، أن يستولد من قناعه الأول أقنعة متعدّدة، كما لو كان يعتقد أن إلغاء الذات شرط لإنقاذها، وأن تأكيد الإلغاء سبيل إلى إزدهار الذات الملغاة، حتى تحوّل الإلغاء الذاتي للوجود خياراً ومهنة ومصيراً. يخبر «المتشائل» عن عبثه المأساوي بكيانه حينما يقول : «فلما مررت من أمام بيتنا، ورأيت هناك غسيلاً منشوراً، خانتني شجاعتي. فتظاهرت بأنني جئت أتنزّه على شاطىء البحر. وأخذت أذهب وأعود من أمام بيتنا. وفي كل مرة أهمّ بأن أطرق الباب، فتخونني شجاعتي»[9]. وواقع الأمر أن «المتشائل» معجب بـ «شجاعته المقلوبة» ومرتاح لها، أي أنه مرتاح إلى إعلان، لا نهاية له، عن خضوعه للمنتصر وتأكيد ولائه له. ومع أن مبالغة العبد في الولاء لسيده وشاية تقليدية بحقد دفين، فإن المبالغة في المبالغة ترفع «المتشائل» إلى مقام العبد السعيد، الذي يحقد على ذاته إن هجس يوماً بالحقد على سيده. والمبالغة في المبالغة، هي التي حملت «العبد السعيد» على أن يرفع من جديد راية الاستسلام في حرب حزيران، حينما لم يكن مطلوباً منه ذلك. حين تحدّث بريشت عن «الجندي الطيب شفايك»، الذي يتساذج ماكراً ويمكر متساذجاً، قال : «إنه اللاّ إيجابي الذي تقوم إيجابيته في لا إيجابيته»، أي أنه ذاك الإنسان الذي يستنكر ظروف الاضطهاد بأفعال وأقوال لا تفصح عن الإستنكار تماماً. ولذلك فإن «شفايك» يعرف الاستنكار المقنّع، ولا يعرف المبالغة في الولاء والمبالغة في المبالغة أبداً. ولهذا كلّه ينتهي «المتشائل» إلى عبودية فعلية وعبث لغوي، كما لو كان دور اللغة العابثة حجب دناءة يومية متسقة. يقول : «ضحكتُ، فأعجبني ضحكي، فأغربت في الضحك». وضحكه المتواتر، في وضعه

البائس، إشارة إلى خنوعه وإلى غبطة يفتنها الخنوع وتباه به، الأمر الذي يلغي معنى الهزيمة ويجعل من مواجهتها أمراً مضحكا. وما ضحك المهزوم المتدفق إلاّ احتفال بتلاشي المعنى واحتفاء بالمعاني المتلاشية والانفتاح على السديم.

لقد خلق إميل حبيبي «سعيداً» مهزوماً وأحسن تخليقة إلى حدود الفتنة، حتى غدا في غلافه اللغوي جميلاً وجديراً بالمحاكاة. غير أن إميل لا يلبث أن يلتقط الفتنة ويطوّح بها بعيداً، لأن الشكل الساخر الذي يحتضن المهزوم السعيد يندّد به ويشجب الشروط التي أنتجته إنسانا بلا قوام. فالضحك الأسود وشاية بزمن أسود، لأن للأزمنة البيضاء ضحكها المختلف. تفصح رواية إميل عن دلالتها في التوتّر القائم بين المضمون والشكل، إن صحّ القول، إذ المضمون يبني «مهزوماً جميلاً» لا شروخ فيه، وإذ الشكل يطارد المضمون ويهدمه. وما الشكل إلاّ السخرية السوداء التي تملي توالد الحكايات وسيولة اللغة ومواقع الشخصيات......، والتي تبني علاقات التعارض والمفارقة وزواج النقائض، أي التي تبني وتملي نص إميل نصاً هجائياً بامتياز. ويدلّل الهجاء، في شكله الفني، على التناقض بين الواقع والمثال، أو بين الواقع والمنطق، في حال الوضع الفلسطيني تحت الاحتلال الإسرائيلي. وفي هذا التناقض ترثي الملهاة السوداء – الضحك الأسود – مثالاً مفقوداً وترجم واقعاً نقيضاً للمثال وطارداً له، كأن الملهاة السوداء مقارنة ساخرة بين السواء المنبوذ والشذوذ المسيطر. وهذا ما حمل هيجل، على الرغم من محدودية مقاربته في رأي جورج لوكاش، على أن يرى في الملهاة السوداء تعبيراً عن «تفكك الفن الكلاسيكي»، أو عن «التعارض الصريح بين الذاتية المتناهية والعالم المقوّض»[١٠]. بل أنه رأى فيها جنساً أدبياً غير مكتمل، لأنها تُعنى بغياب المصالحة بين الواقع والمثال، قبل أن تتوقّف أمام المظاهر الأخرى. وفي هذه الملامح كلّها، المنطوية على «التفكّك والتقوّض وغياب الوئام بين الواقع والمثال»، وصولاً إلى الجنس الأدبي الذي يَعتَوره النقص ويجانبه الكمال، تكون الملهاة السوداء صورة عن عالم ينزف ضوءه، أو صورة عن واقع ينوء تحت أطلاله قبل أن يقف من جديد.

أخذ لوكاش بقليل مما جاء به هيجل في معالجته للملهاة السوداء، وحاور الكثير الذي رفضه. فقد اتفق مع الفيلسوف الألماني، الذي سيستعير منه لاحقاً نظريته في الرواية بمفردات ماركسية، في ضرورة وجود شروط تاريخية مشخصة تملي كتابة الملهاة السوداء، واختلف معه في تعيين ماهيتها ودلالتها الأدبية. فالملهاة السوداء، كما يرى الفيلسوف الهنغاري، جنس أدبي سوي، لا نقص فيه ولا شذوذ، مثلما أنها جنس أدبي مقاتل بامتياز. وفي هذا الجنس، الذي له جماليته الخاصة، يفيض الشكل على المضمون، بل يختفي المضمون وراء شكل يتضمنه ويتجاوزه في آن، كما لو كان الشكل في ذاته إفصاحاً عن المضمون المتسرّب فيه: «إن ما تصوّره الملهاة السوداء، هو ليس فقط ما يقاتله المرء والأسباب التي حملته على ذلك، ولا هو القتال ذاته، ولكن شكل التصوير ذاته، والذي هو من حيث المبدأ وبشكل مباشر شكل القتال الصريح»[١١]. ومهما تكن الفروق بين قول هيجل ولوكاش، فإن ما جاء به الأخير يُلقي على عمل حبيبي وضوحاً لا مزيد عليه، حيث العمل استجابة لشرط تاريخي مشخّص أملاه، وحيث الشكل الفني في ذاته نفي لشرط الاضطهاد المشخّص وتنديد به.

وبهذا المعنى يكون «المتشائل»، الذي لا قامة له ولا قوام، مبرّراً للشكل الفني الذي يرفعه عالياً في سماء اللغة قبل أن يرمي به في وادٍ سحيق، ذلك أن الشكل المقاوِم ينتقم بلا رحمة من كائن بائس لم يعرف إلا الاستسلام.

وعلى الرغم من شكل الملهاة السوداء الذي يبني «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل»، فإن الرواية، في مستواها الظاهري، سيرة ذاتية، وإن كان الشكل الفني يخلق منها سيرة ذاتية مقلوبة. وتتبدّى، في الحالين، معالم أدب الإنسان المضطهد، فالسيرة الذاتية، مقلوبة كانت أم سويّة، تزامل الإنسان المضطهد وتلازمه. يكشف الركون إلى صيغة السيرة الذاتية عن تأكيد لذات مهدّدة تواجه الآخر الذي يهدّدها، وعن إحالة على ذات أخرى، قائمة أو محتملة، تتابع سيرة الذات المهدّدة وتستأنف مواجهتها. ولعلّ «يُعاد»، التي كلما اصطدم بها «سعيد أبي النحس» هرب منها من جديد، صورة عن السيرة الذاتية للمثال المحتجب، التي تواجه سيرة ذاتية ظاهرية فقدت المثل جميعها، والتي تستأنف أيضاً سيرة ذاتية أخرى، قوامها الجمال والمواجهة. وسوف يخلق سارد السيرة الذاتية، في أعمال إميل اللاحقة، سيراً ذاتية أخرى، كي لا يظل معلّقاً في الفراغ، وكي يصدّ عن الذاكرة المتعبة ظلال النسيان. ففي مقابل «يُعاد» و«باقية» في رواية «المتشائل»، سيحدّث الراوي عن «سروة» و«اخطيّة» في رواية تحمل اسم الأخيرة، قبل أن يتلفّظ باسم «سرايا» في رواية حزينة تالية.

تبدأ رواية «اخطيّة» بـ «كان والدي، الذي لم يحمل معه من القرية إلى المدينة....». يحيل «الوالد الذي كان» على الصبي الذي كأنه الراوي مرّة. فإن غادر الصبي صفحات الطفولة، جاء مكانه الشاب الذي عشق «سروة» حتى التلف، وتلاه الشيخ الذي كان كهلاً ذات مرّة. يسرد الراوي أطوار حياته، ويعتصم بالكتابة حصناً يصدّ عنه النسيان، ويؤكّد بالكتابة كياناً إنسانياً يقظاً، يدرك الفرق بين الأزمنة، ويستظهر أسماء القرى التي هُدمت وأسماء الشوارع التي تغيّرت. يبني الراوي سيرة ذاتية في فضاء زمني موجع يُملي على السيرة أن تكون فردية وجماعية في آن، ذلك أن سيرة المضطهَد لا تستوي سيرة إلا إذا انطوت على سيرة الآخرين الذين أصابهم الاضطهاد، والذي يكتب المضطهَد سيرته معهم ومن أجلهم. ولهذا، فإن «كان والدي» الأولى تتوزّع على كل «ما كان»؛ الصبي الذي شاخ والأرض التي انتهكت والمعشوقة التي اختفت والصديق الذي ضاع ومذاق الفاكهة في «أيام العرب».... تتعامل السيرة الذاتية مع كل ما ضاع، وتستعيد الضائع عن طريق الكتابة، بل أنها توغل في تجميل الكتابة وتجويدها، لأن على الكتابة أن تكون جديرة بموضوع الكتابة.

يقول إميل في الصفحة الأولى من «سرايا بنت الغول»: «وأما بطل روايتي فقد مضى، في طول الرواية، يبحث عن فتاة كان أحبها في صباه ثم أشغلته همومه اليومية عنها. فأهملها حتى عادت وظهرت له في شيخوخته... »[12]. ويقول في النصف الثاني من الرواية: «قال: كان يغيب دهراً ثم يظهر في بيتنا عصراً. فهل سيعود بعد هذه الغيبة؟ ها أنا أمعن النبش في أغوار الذاكرة بحثاً عن غيبته الأخيرة فلا أهتدي إلى بداية لها فكيف أهتدي إلى نهايتها؟»[13]. تستعيد هذه الرواية أقوال

الرواية التي سبقتها، وإن كان صدى الزمن نقل الكتابة من الحوار مع الذاكرة إلى «نبش» ذاكرة مرهقة. يلهث الكاتب وراء سيرة ذاتية مفرداتها: الصبا، الشيخوخة، الذاكرة، الغياب، البداية، النهاية، البحث، الاهتداء.... وقد تبدو السيرة، في مفرداتها الظاهرية، بحثاً عن تجربة ذاتية تسربت في شقوق الزمن المنقضي وتناثرت في أخاديد الذاكرة المنطفئة. لكن سيرة الإنسان المضطهَد لا تلبث أن تستدعي ما ينقض الذات المفردة ويُنَصِّب الكتابة صوتاً جماعياً، فالمضطهَد لا يؤكّد ذاتيته في مواجهة ذات نقيضة إلا بانتمائه إلى ذات جماعية يتكيء عليها ويدافع عنها. ولذلك، فإن «تقديم الرواية» المحدّث عن الصبا والحب والشيخوخة، أي عن كل ما يوهم بسيرة ذاتية خالصة، لا يمنع الرواية أن تبدأ بالسطور التالية: «كانوا في صيف العام ١٩٨٣. وكان صدى الحرب السادسة يتردّد، بعد، في آذانهم تردّد آهات الحنين في صدورهم إلى صخرة على الشاطيء ابتلعها البحر أو إلى عين ماء على الكرمل نشفّها القهر».

إنّ السيرة الذاتية التي يسطّرها الإنسان المضطهَد إعلان عن ذاكرة لا تقبل الانطفاء وحوار مع ذاكرة لاحقة تجانب النسيان. ولأن السيرة الذاتية التي كتبها إميل تندرج في آداب الإنسان المضطهَد، فقد تضمنت كل ما يردّ إلى الذاكرة ومشتقاتها ونقائضها وأطوارها المحتملة. فهي تتحدث عن النسيان والتناسي والذكرى والتذكّر والمنسيّ والاستذكار والماضي والذي كان... والتماس اليقين. ويعطي الوقوف أمام صفحات قليلة من كتاب «اخطيّة» إنارة لدورة الكاتب المضطهَد المستمرة في ثنايا الذاكرة: «وجاءنا، فيما بعد، وهو مذهول بخبر أذهلني وأقعدني في مأتم الذاكرة / تعودنا الذكريات مثلما كانت الحمّى تعود أبا الطيب / فأخذتْ تلحو عن شجرة ذاكرتي اللحاء، قشرة قشرة، فتنجلي أمامي الأسماء / وكانت مكتظة بالمقاعد ذات الطراز العتيق وقد علتها مسحة من غبار لو كان النسيان غباراً لكانه / أحطنا الذاكرة بأكياس ملأناها بالنسيان استحكمنا وراءها نصد غارات اليأس حتى لم يبقَ في الذاكرة سوى هذا السياج / فيعتب عليك هذا النسيان / وكانت الأشباح تظهر فجأة ثم تختفي، كما الأشباح، فجأة...».

تقوم الكتابة بإعادة تعريف الذات المهدّدة، لأن تحوّلات الزمن أعطتها تعريفاً جديداً. فالفلسطيني الذي كان يعيش شرطاً إنسانياً سوياً، رحّله الزمن إلى أقاليم «اللاجيء»، الذي هو مفرد بصيغة الجمع. وبسبب تجربة اللجوء تكون السيرة الذاتية صوتاً جماعياً، أي إعادة تعريف للإنسان المضطهَد، بشكل يحيل على ما كانه وعلى ما يجب أن يكون عليه. غير أن هذه الكتابة لا تعثر على صيغتها الموافقة، إلا لأنها تنقّب عن الأسباب التي قذفت بصاحبها إلى مأساته الخاصة، الأمر الذي يجعل من السيرة الذاتية إعادة تعريف لصاحبها ومحاولة في فهم الأسباب التي دعته إلى تأمل تعريفه السابق والتعريف الذي تلاه. تقول برباره هارلو في كتابها الجميل: «أدب المقاومة»: «تسرد مذكّرات السجن للمعتقلين السياسيين نضالات المقاومة وقصصها المتفرّقة والمتمازجة داخل جدران السجن وعبر الحدود القومية»[١٤]. تأخذ مذكّرات الفلسطيني، وأعمال إميل آية عليها، الأبعاد ذاتها، مع فرق جوهري، هو أن السجن تجربة فلسطينية جماعية، قبل أن يكون محنة فردية.

تتكوّن سيرة الإنسان المقهور، بداهةً، في حوار ناقص بين ماضٍ تولّى ومستقبل مرغوب. ويعمل هذا الحوار على رثاء الماضي وتجميله. وإذا كان الرثاء احتجاجاً على حاضر بائس، فإن في تجميل الماضي ثقة بعودته الوشيكة، وقد أخذ اسم المستقبل. وهذا ما قصد إليه إدوارد سعيد، وهو يتحدّث عن «التاريخ المقموع» و«التاريخ المقاوِم»، حيث ينتج الأدب سياسته الخاصة، كي تصبح «السياسة الأدبية» عنصراً فاعلاً في مشروع تحرّري عام[١٥].

وإذا كانت السيرة الذاتية إعادة تعريف لذات مضطهَدة وتعريفٌ بها، فإنها، في اللحظة ذاتها، تعريف لآخر لا يحتاج إلى كتابة سيرته الذاتية. وهذا الفرق الباهظ بين مخلوق يحقّق ذاته في فعل الكتابة و«خالق» يجسّد ذاته خارج الكتابة، هو الذي قاد إميل إلى سيرة ذاتية مكتوبة وإلى سيرة ثقافية موازية تدعم الأولى وتؤمّن لها أسباب الوجود. فكتابة إميل تعريفٌ لهويته ودفاع عنها، لكنها كتابة تشارك الملهاة السوداء دلالتها الفنية، أي أنها كتابة تعرب عن هويتها في شكلها المكتوب، سواء نطق الشكل بمأتم الذاكرة أو ارتاح في صروح البلاغة المستريحة. وبسبب هذا ارتاح إميل في متواليات الحكاية، التي أمدّته بها قراءة متواترة ومتأنّية للموروث الثقافي العربي. فهو يأخذ بالحكاية كتقنية أدبية، وهو يميّز التقنية بالمواد الأدبية التي تستعملها، ويظل في الحالين في حقل الثقافة العربية الموروثة، التي تعيد الرواية صياغتها. وعلى هذا، فإن كتابة إميل تبني هويتها في انعكاس مزدوج، فهي تبني هوية الإنسان المضطهد في شكل السيرة الذاتية، التي تعكس أحوال الحاضر، وهي تبني الهوية بمواد ثقافية مطابقة، تعكس الماضي والثقافة التي تشكّلت فيه. ويردّ هذا الانعكاس المزدوج إلى الاضطهاد، بقدر ما يعلن عن المقاومة التي تجابهه، ذلك أن التحصّن بالموروث الثقافي نفي للحاضر «الطارىء» وعدم اعتراف به. وينطوي هذا الانعكاس، أيضاً، على ذاكرة سياسية تسجّل وقائع الاضطهاد، وعلى ذاكرة ثقافية أخرى تعيّن شكل التسجيل وقوامه. وفي هاتين الذاكرتين تتكوّن الهوية القومية المقاومة، من حيث هي هوية ناقصة لا تعرف الاكتمال أبداً.

وربما، تعطي هوامش الصفحات، في روايات إميل، تعبيراً بيّناً عن ثقافته العربية الكلاسيكية، التي تختلط فيها أسماء ابن عربي والمعرّي وعلي بن أبي طالب وأبو الطيّب المتنبّي وحكايات ألف ليلة وليلة والمسعودي والقرآن الكريم وعبدالله بن المقفّع، بل أنه حوّل هذه الهوامش، أحياناً، إلى شرح دقيق للوقائع التاريخية العربية وتاريخ المآسي الكبرى ومصائر الأمكنة.. مع ذلك، فإن هوية إميل القومية تتكشّف ساطعة في بيانه اللغوي، الذي ولد جميلاً، ومن دون تلفيق، من معاطف المعرّي وابن عربي وأحمد فارس الشدياق، حتى أصبح، أو كاد أن يصبح، أسلوباً متفرّداً، أعطى اللغة العربية، في القرن العشرين، إحدى صفحاتها الأكثر جمالاً ونضرة. وربما يعود انبهار إميل باللغة الفاتنة إلى افتتانه بصنعة الأدب، مع أن الأمر، وفي دلالته العميقة، يتجاوز ذلك بكثير. فإذا كانت اللغة هي شكل الفكر لا حاضنة له، كما يذهب التأويل البسيط، فإن إميل كان يفكّر بالثقافة العربية وهو يكتب بلغتها، أي أنه كان يبني هويته القومية في ممارسة اللغة، من دون أن يكترث بالخطاب السياسي المباشر، الذي يحيل عليها.

وإضافة إلى هوية متميّزة حدودها الثقافة واللغة، فقد وسّع إميل وجوه هذه الهوية وأنارها في ممارسته الأدبية. فعلى نقيض أدب صهيوني شغوف بالبطولة ورماد الأجداد وأمجاد شعب جسّد الله إرادته فيه ونصّبه تتويجاً للخلق الإلهي، فقد حدّث إميل عن بسطاء البشر، هؤلاء المقهورين الحالمين بزيتونة ثابتة وريفة الظلال وبقرية هادئة لا تنتهك ملامحها. فلا صخب ولا أمجاد ولا بطولة، بل روح إنسانية بسيطة لا هالة لها وتنكّل بكل الهالات الفارغة، التي لا تشطر البشر إلى مراتب إلاّ لتبرّر ثنائية السيطرة والإذعان اللاإنسانية. ولعلّ هذه الروح الديمقراطية، النازعة إلى التحرّر والمتعطّشة إلى كسر القيود، هي التي جعلت إميل يستلهم الروح الشعبية، ويمجّد فيها الضحك والسخرية والهجاء والقهقهة، أي كل ما يجافي الأرواح المتخشّبة وطقوس التعالي والاستعلاء والاحتفال بـ «أكابر البشر». يقول ميخائيل باختين، وهو يتحدّث عن الضحك وتاريخه وعلاقته بالقرون الوسطى: «لقد تمّت تنحية الضحك عن العبادات الدينية وعن الطقوس الإقطاعية والسلطوية، والعرف الإجتماعي، وعن كل أنواع الأيديولوجيا المتهذّبة»[١٦]. وربما كان إميل، الذي يضحك من ضحكه ويُغرب في الضحك، يعادي كل ما يقمع الضحك ويمنعه، لأنه كان يحلم بإنسان متحرّر وبعالم إنساني يزجر العبوس ويصفّق للضحك الطليق.

إتكاء على الحكاية والسيرة الذاتية والهوية القومية الصادرة عن حوارهما وتمازجهما، كتب إميل رواية، وقدّم في كتابته اقتراحاً روائياً عربياً جديداً، اقتراحاً يحتضن التحرّر وعبق التاريخ في آن.

هوامش

١ - سداسية الأيام الستة والوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، طبعة دائرة الإعلام والثقافة في منظمة التحرير، ١٩٨٠، ص: ١٦٥.

2 - V. Propp: Morpho logie du Conte, Seuil, Paris, 1970, P: 176-183.

٣ - المتشائل، الطبعة السابقة، ص : ٥٩.

٤ - اخطيّة، كتاب الكرمل، قبرص، ١٩٨٥، ص : ١١.

٥ - المتشائل، ص : ١٦٠.

٦ - المتشائل، ص : ١٧٠.

٧ - جيمس سكوت : المقاومة بالحيلة، دار الساقي، بيروت ١٩٩٥، ص : ٢٣-٢٤.

٨ - اخطيّة، ص : ٢٣.

٩ - المتشائل، ص : ٩٦.

10 - G. Lakà'cs: Problémes du réalisme. l'arch, éditeur a Paris, 1975, P: 16-17.

١١ - المرجع السابق، ص : ٢٠.

١٢ - سرايا بنت الغول، دار الريّس، لندن - قبرص، ١٩٩٢، ص : ١١.

١٣ - المرجع السابق، ص : ١٣٩.

14 - Barbara Harlow: Resistence Literature Methuen, New York and London, 1987, P: 121.

15 - E. Said: orientalism reconsiderd, "Cultural Critique" , 1, 1985, P: 94.

16 - M. Bakhtine: L'ceuvre de françois rabelais gallimard, Paris, 1970, P: 82.

مطر لا يشبهه مطر

فاروق وادي

ها أنت أخيراً تتهيأ للخروج من رهافة النص، بحلمه الشفيف وأكاذيبه البيضاء، لتدخل حجر المدينة.. فتطوي شعابها التي ظلّت مستحيلة.

.. ها أنت، ودون شرط منك، تستكين لكل شروط الدخول، التي ألغت طريقاً مشقوقاً في الذاكرة، كنت فيها غير قادر على الوصول إلى «رام الله» قبل أن تتيمّم عيناك بمشهد «القدس».. بتجلي الذهب والفضة، وبالشموس المتراقصة على الأسوار والأسواق والقبور.

الآن، وقبل أن تجرؤ على التفكير بأن القدس باتت تقترب منك ، تكون السيارة قد انحرفت، دون استئذان من مشاعرك، لتصعد طريقاً لاهثة تلتف حول المدينة المزنّرة بسورها وبواباتها السبع.. طريقاً تجهد للالتفاف حول الذاكرة، وتتلكأ في الوصول.

ثم فجأة، ودون قدس، تجد نفسك في «قلنديا». يتوثّب القلب إذ يمسك أطراف المكان. المخيم على يمينك، ومدرج المطار المحفوف بالأضواء إلى اليسار. هنا خبرت السفر للمرة الأولى... سعدت به والطائرة ذات المحركين ترتفع بجسدك الصغير الذي كان يزداد خفّة كلما أوغلتَ في الفضاء. وكأن فرحك آنذاك كان ينطوي على شرك، فوقعت منذ ذلك اليوم في السفر، لا كغواية... وإنما كقدر.

تذكر، في بيروت، كنت قد سلخت ليالٍ مؤرّقة تستدرج فيها قلنديا المخيّم والمطار إلى صفحاتك التي شرّعت بياضها لعينيك. وعندما استجاب المكان، كنت ترصف الكلمات الأولى، في السطور الأولى، لروايتك الأولى. لم تكن في الحقيقة تستدعي المكان لذاته، إذ لم تعش فيه كما ادعى النص. لكنك كنت في أمَسّ الحاجة إليه كنقطة تتوسط مكانك الروائي والوجداني والمعاش.. تتوسط رام الله والقدس.

وها هو المكان ما زال قائماً في مكانه، لكنه بات يقف الآن على مقربة من مشارف رام الله، تاركاً خلفه القدس، قريبة وبعيدة، ومعلناً بشكل صريح وجارح أن هذا الشارع المليء بالحفر لا يفضي بالتأكيد إلى ذلك المدى الأزرق الكبير.. وأن الطريق إلى البحر لا يمر الآن من هذا الطريق!

تتذكّر الشرطي الفلسطيني الذي التقاك على الجسر وسلّمك، دون أن يدري، مفتاح الدخول إلى الوطن، عندما سألته إنْ كانوا يواجهون مشاكل في العمل معهم، فأجاب:

– نحن لا نعمل معهم.. نحن نعمل عندهم!

الآن، وفي فوضى الروح الموزعة بين فقدان القدس والتوق إلى رام الله، تستدرج السائق لمشاركتك انكساراتك وغبطتك. تسأله: منذ متى أصبحنا نصل إلى قلنديا دون المرور من القدس؟ فيجيبك بسخرية، ودون تحديد للتواريخ:

– منذ أن شقوا هذا الطريق!

ثم يضيف بلكنة موشّاة بحزن وانكسار:

– نحن نسير على الطريق التي رسموها لنا على الخرائط، منذ زمن طويل!

معهم. عندهم. نيمّم شطر مدننا سائرين على طريق شقّوها لنا!

عمر كامل صرفته وأنت تمتهن السفر، وتراود اللغة، فيأتيك سائق عابر وشرطي مجهول، فيعلمك الأول قراءة الخرائط.. ويدقّق لك الآخر أخطاء اللغة!

* * *

في اللحظة التي عبرت فيها السيارة مدينة «البيرة» (توأم رام الله الملتصق والمتداخل إلى حدّ التوحُّد)، تاركة مصنع العرق خلفها، شرع جسدك يتحرّر منك، فغدوت كائناً خفيفاً، أثيرياً. فكأنما اللحظة الملتبسة تصوغك من مادة شفّافة تشبه الحلم. حتى المكان من حولك، بدا لك حلماً أو ما يشبه الحلم.

في الأحلام، لا يصدمنا المكان عندما يفترق عن الواقع. وغالباً ما نتواطأ مع كل ما يقترحه علينا الحلم من تبدلات.. فنعتبر أن الأمور هي هكذا. ولا نلتفت إلاّ بعد يقظة الصباح واستعادة الحلم، أنها كانت تخالف طبيعتها.

مستكيناً ومتواطئاً، لم تسأل عن تلك الحملة الحجرية الوحشية التي بددت سكينة مكان اشتق اسمه من الرحب والسعة.. «سطح مرحبا»، فكان أرضاً مفتوحة على المدى وفضاء الكون. لم تسأل أين رحلت بوابة «مدرسة البيرة الجديدة» التي عبرتها أقدامك آلاف المرات.. وكانت هنا، تركتها هنا، على هذا الشارع! لم تسأل عن الطريق الذي بدا أكثر ضيقاً، وأكثر هرماً وتآكلاً، وأقصر مسافة. لم تسأل عن أي شيء، حتى توقفت السيارة في أول شارع «عين مصباح» لجهة «المنارة».

* * *

ها أنت في المنارة.. ولا منارة!

ها أنت في قلب رام الله.. ولا قلب للمدينة..

لا حضناً يستقبلك.. ولا أحد.

لا أيد تلوّح لك.. ولا هاتف يهتف بك. لا أحد.

حشد، زحام، رماد.. ولا أحد.

زحام مبهظ، غير مألوف لذاكرتك التي زرعت حنطتها في هذه الأرض، وشرعت تتأهب الآن

لاستعادة مكانها الأليف بعد أكثر من ربع قرن تبدّد في الغياب. زحام مقفر، فلا حبيبة ولا صديق. بشر كثيرون يتحركون.. ولا من يؤنس وقفتك، أو يكسر غربتك.

كل شيء كان يلتقي في ذلك المساء الرمادي الزاحف بعتماته، ليؤجج فوضى الروح الموزّعة بين غبطة العودة وصدمتها الأولى. ضجيج السيارات المشتبكة بين مثلثات من حجر واسمنت ممعنة في قبحها الهندسي. فوضى الشعارات المتشابكة تضج بها الجدران.. والتي لم تعتذر أبداً من إبداعات الخط العربي والذائقة الجمالية لشعب تُدافع عن حقوقه. البنايات المتطاولة في غير مكانها، ممتشقة حجرها الجديد، والتي تقف دون أدنى حسّ معماري إلى جوار مبانٍ توقف نموها منذ زماننا الغابر، واحتفظت بأصالة حجمها، ومكانها، وعبق حجرها القديم.

كأنما عناصر العداء في تلك اللحظة كانت تتحالف بضراوة، من أجل أن تخرج العاشق من حالة الوجد التي سكنته طوال سنوات عمره فيها وعمر منافيه، ولتوقظ المكان من نصّه الحالم.

يا اللّه. لِمَ تشحب المدينة كل هذا القدر.. كيف غافلتنا وتغضّن وجهها كل هذا القدر. ولم تفقد ذاكرتها فتضَنّ على ولدها بدفء كان يرتجيه؟ ولم نذهب من منافينا.. ألكي نؤوب إلى وطن يشبه منافينا؟

***

في المنافي، كانت كلمة «رام اللّه» مشروطة دائماً باستدعاء المنارة كصورة أولى مرشحة لاحتلال الذاكرة. وكانت المنارة، آنذاك، ذلك العمود الحجري المتطاول، الممشوق في ذاكرة المدينة، بقمّته المتوّجة بفوانيس تشعّ بالضوء، والذي يتوسّط بركة ماء مستديرة، تحيطها دائرة أخرى يتزاحم فيها الأخضر مع ألوان الورد ويطوّقها الحديد، وفي الجزء السفلي من العمود رؤوس أُسودٍ حجرية أربعة تنث بالماء من بين أسنانها بفخامة، وثمة دائرة ثالثة مبلّطة تحيط بدائرتي الماء والوردٍ، كانت تتيح للأقدام التسمّر، ولدهشة العيون أن تطيل دهشتها أمام سحر الأُسود وخيوط الزلال المنبعثة من بين أسنانها.

وما زالت عيون شيوخ المدينة، الذين كانوا أطفالاً آنذاك، تروي دهشة داهمتها ذات يوم بعيد وجدت فيه المنارة قائمة في وسط المدينة! وتقول ذاكرتهم أنه في العشرينات، عام ١٩٢٣ بالتحديد، أقيمت منارة رام الله.. ربما بفضل تدفق أموال المغتربين في أمريكا، الذين أعادوا تنشيط حركة البناء في المدينة في ذلك الوقت. لكن السؤال حول مصدر الفكرة ظلّ حائراً، إذ تواضعت المدن على أن تقام المنارات حيث أقيمت الموانىء المطلّة على البحر، وحيث السفن القادمة من عتمات البحر تبحث عن حزمة ضوء ترشدها إلى بر الأمان، وعن هادٍ، ودليل. لكن أحداً لا يعرف لماذا تقام منارة في مدينة جبلية تنأى عن البحر خمس وعشرين ميلاً وترتفع عنه تسعمئة متر. فهل كانت رام اللّه في أيامها الخالية تنام وتصحو على وقع موج البحر؟

يبدو ذلك. فرام اللّه جبال سبعة تتلفّت صوب البحر. وكان الطفل الهاجع في دمك الآن، والصبي، يبحث طويلاً عن زرقة البحر المسيّج البعيد. كنا ما نزال أطفالاً.. ولبياض طويتنا، فقد كنا نتسابق في تصديق الإشاعات التي تطلقها قمم الجبال وتقول أن البحر السليب بات يقترب.. فنهرع إلى كل

المرتفعات محاولين اصطياد زرقته، من خلف «فندق الكارلتون»، حيث الخلاء المحيط بعين «أم الشرايط».. ومن تلة «الماصيون» الموحشة.. ومن «بطن الهوى»، حيث الحرش الذي يظلّل المكان، وهواء البحر الذي يأتيه ممزوجاً برائحة الكاكاو التي يطلقها مصنع الشوكولاته القريب.

من هناك، كنّا قادرين أحياناً على رؤية صمته الأزرق البعيد، وكان ثاقبو النظر منّا يدّعون أنهم يرون السفن الراسية في موانىء المدن الأسيرة. غير أننا كنّا نعجز عن رؤية البحر في معظم الأوقات، فنعيد فشلنا إلى الغبش، والضباب، أو إلى اقتراب هبوط ذلك المساء المبكّر اللعين.

* * *

في العام ١٩٢٧ ضرب مدينة رام الله زلزال كبير. ربما اهتزت المنارة بفعل قوة الصدمة، لكنها ظلّت ثابتة في مكانها. سقط جرس كنيسة اللاتين من عليائه وقتل صبياً شاء نذير شؤمه أن يكون تحته. تشقّقت جدران وأعطبت بيوت.. غير أن المنارة ظلّت واقفة في مكانها ولم تغادر المكان.

في الخمسينات، كانت ساحة المنارة مفتوحة لكل الفضاءات السياسية، التي اقترحت نفسها آنذاك. فقد ظلّت ملتقى للأنهار البشرية المتدفقة من أطراف المدينتين المتداخلتين، ونقطة التقاء البعثيين والشيوعيين الذين يحرّكون شوارعهم السياسية.. فتتحرك الشوارع وبشرها باتجاه المنارة، مطالبين بسقوط حلف بغداد، أو منددين بالعدوان الثلاثي الغاشم على مصر، وهاتفين، رغم خلافاتهم الصغيرة، لعبد الناصر والوحدة العربية. وسرعان ما كانت ساحة المنارة تتحول إلى ميدان معركة بين الجنود والمتظاهرين، فتصبح مثل غمامة كثيفة وقعت على الأرض، بفعل القنابل المسيلة للدموع. وقد ظلّت السيطرة على المنارة من قبل الجيش وجنود البادية، تعني سيطرة على المدينتين، وإيذاناً بحظر التجوّل.

وهناك، على يمينك إذ تتسمّر الآن، تقف «صيدلية صلاح»، التي يتبدّد اسمها على يافطة منكسرة فوق سطح المبنى.. سطحه الباقي في الذاكرة، الشاهد على أزمنة كان يقف فيها الخطباء هناك.. أو فوق تلك الشرفة التي تقابلها في الزاوية الأخرى من المنارة.. والتي شهدت، على ضآلتها، مجداً سياسياً عظيماً.

من فوق تلك الشرفة، التي يحتلها الآن اسم طبيب، كان ينطلق صوت «عبدالله الريماوي»، و«حمدي التاجي الفاروقي»، و«كمال ناصر»، الذين خاضوا الانتخابات النيابية الأردنية عام ٥٦ باسم حزب البعث في قائمة واحدة. وكان «فائق ورّاد» يقف هناك، وهو الشيوعي الفلسطيني الأول الذي يصل إلى البرلمان الأردني.. إلى جانب الطبيب الشيوعي «يعقوب زيادين»، ابن قرية «السماكية» الأردنية القريبة من الكرك.. والذي رفعته أصوات المقدسيين إلى قبة البرلمان، حيث يليق برجل مثله أن يكون ممثلاً للقدس.

في ذلك الزمن، لم تكن مكبرات الصوت قد وصلت إلى قادة الحركة الوطنية، غير أن أصواتهم كانت قوية، جميلة، وشديدة الوضوح!

الآن، تبدو لك الشرفة نفسها، أكثر ضآلة مما كانت، وأقل ارتفاعاً. فهل تقلّصت مساحتها وهبطت حجارتها من مكانها قليلاً، أم أن قاماتنا - رغم الهمّ وانكسار الظهر - هي التي علت، بحيث بتنا

قاب قوسين أو أدنى من تلمُّس اسم الطبيب المعلّق هناك.

* * *

ربع قرن من الغياب بدا لك دهراً. وها أنت تحمل حقيبتك الصغيرة على كتفك، لتشتبك مع طرقات مدينة ما زال وجهها ينكرك.

تقطع «ميدان المغتربين»، الذي بدا لعينيك موغلاً في اغترابه عنك، وأقل رحابة مما كان في الذاكرة. ربما حدث ذلك جرّاء زحف القواطع الاسمنتية إلى وسطه، وتحوُّله إلى موقف لسيارات الأجرة. وربما بفعل انتصاب المجمّعات الحجرية عند زواياه، واحد منها قام على أنقاض الشجر ورائحة الشواء والعرق المنبعثة من «منتزه نعّوم».

بمجرد أن تترك ميدان المغتربين خلفك (الذي لا تعرف منذ متى تحول اسمه إلى ميدان الساعة، إمعاناً في تغريبه!)، وتهبط الطريق نحو «منتزه رام الله»، حتى تجد نفسك وقد شرعتَ في استعادة المكان الذي ظلّ يرقد طويلاً في الذاكرة، وأخذت تتلمّس أطراف مكان أكثر ألفة، يمدّ خيوط الوداد لتلامس قلبك.. فيعيدك إلى مطارحك. ولولا تآكل الإسفلت، لعثرت على آثار خطواتك التي تركتها على الأرض هناك منذ عُمر من توالي السنين.

ومن قفص الصدر، كان القلب يطلق - وللمرة الأولى منذ الوصول - كل عصافيره وأغاريده، لتحوِّم حول «البردوني»، حيث اكتشفتَ ذات مساء صيفي بعيد، مع صديق اسمه «رهيف»، لذة العرق وأنشودة «السيّاب» للمطر. ثم تطير لتحط على أطراف شباك في مدرسة البنات، حيث خفق لك هناك قلب أوّل، وانحفر الحرف الأول من اسمك على خشب الدُرج المتآكل.

تحوِّم عصافير قلبك جذلى في فضاء المكان، لتحط في فندق صغير يواجه المنتزه، يقف وحيداً على أنقاض الفنادق الصيفية القديمة للمدينة، بحجارتها العتيقة وأسطحها القرميدية التي كانت تتسلّل بين أغصان أشجار الصنوبر السامقة.. وتتحرّش بأوراقها المدبّبة مستديمة الاخضرار.

* * *

تتخفّف من عبء الحقيبة. تسابق العتمة إلى شوارع المدينة باحثاً عمّا تبقى لك فيها، لكنها في خلسة منك تكون قد شرعت في تسلّلها الخفي لتلقي برمادها على الأرصفة.

بين ميدان المغتربين و«الشارع الرئيسي»، ذهب المبنى القديم لمخفر الشرطة وانتصبت مكانه عمارة تجارية حديثة. اختفى الشارع المسفلت ورصّفت مكانه أرضية من حصى البحر، باتت تكتفي بالمشاة، فغدا المكان أكثر حميمية، لولا القواطع المبنية في وسطه.. والتي استُخدمت متكأً للبسطات.

تدخل الشارع الرئيسي الذي بات مسكوناً بالأشباح الحجرية المتطاولة في الفضاء. عمارات تشعرك بالتضاؤل وأنت تتجوّل بين فكيها الهائلين. ارتفاعها وضخامتها لا يليقان بضيق المكان، ناهيك عن انتهاكها الفظ للملامح العمرانية للمدينة والشارع على السواء.. ولفضائهما المفتوح، مما حوّل المكان إلى ممر حجري ضيّق، وحشي، وخانق.

وحده البناء الصغير القديم الذي على الزاوية هناك، ما زال يجاهد بعزلته، لا للاحتفاظ بأصالة حجره وشكله فحسب، بل أيضاً بجذوة السير عكس تيار الزمن الجارف. فمن ذلك البناء كانت تنبعث

روائح الأطعمة الشعبية الجاذبة في زمن يبدو لك الآن بعيداً. أما الآن، فإن روائح الورد تحفّ بالحجر القديم وتنبعث مما كان في زمنك «مطعم الكردي».

ورد يسكن البناء القديم، هو في عينيك أجمل ما تغيّر في الشارع الرئيسي، رغم الطرافة التي أسهمت، فيما بعد، في تغيير محل لبيع الأحذية إلى مقهى شبابي حمل اسم «كان ياتا زمان». أما «مكتبة عبد النور»، التي ظلّت مصدرك الوحيد للألوان الزيتية، وكانت تجلس بالقرب من «بيت الاجتماع» للمبشّرين الفرندز، فقد رحلت.. وانبعث من مكانها عبق الفلافل!

ثمة أمكنة عديدة ما زالت تحتفظ بأسمائها وأماكنها. «بوظة ركب» الشهيرة، التي لم يصب مكانها القدَم، ولم تخضع للتحديث البائس، غير أنها تخلّت عن جلستها الصيفية الخارجية في زاوية الشارع المقابلة، لتتيح الفرصة لعمارة هائلة كي تنهض على أنقاض ثرثرات الصيف الحميمة. أما «مطعم أبو اسكندر» فما زال كما هو، لكنه بدا مفتقداً لذلك الرجل المفرط في سمنته، الذي أضفى على المطعم اسمه.. وعلى الشطائر نكتتها المتميزة.

على بعد خطوات، تتأمّل «سينما دنيا»، التي تقف في مكانها، بتشوّهها وشيخوختها الحزينة.

(.. هنا، في هذا المكان، كانت «بريجيت باردو» تتعرّى لنا، تكشف لعيوننا المتشهية عن كل مباذخ جسدها بثلاثة قروش.. ثلاثة قروش فقط، كنا نقبض عليها بأكفٍ معروقة، لأن جيوب البناطيل كانت مفتوقة!).

* * *

وهناك، على الطرف الآخر من ميدان المنارة، يشكل «شارع النهضة» الامتداد الطبيعي للشارع الرئيسي، ولكن في البيرة. وعلى بُعد أمتارٍ قليلة من المنارة، تقف لتتأمّل «سينما الوليد».

هنا، لقي «سعيد مهران» مصرعه لسبع مرات متتالية، بعدد المرات التي ترددت فيها على «اللص والكلاب»، كنتَ في كلٍّ واحدة منها تمنّي النفس بأن يتمكن سعيد من تفادي رصاص الشرطة، لكنه كان يفشل، وظل يخرُّ صريعاً في كل النهايات المرّة!

كان الخراب يلفُّ مكاناً أليفاً طالما وهبنا هو الآخر حكايات ورؤى وخيالات خصبة بقروشنا الثلاثة. وقد ظلّت العتمة تستوطن مكاناً عزيزاً غابت عن صالته حزمة الضوء الساقطة على الشاشة من الكوّة الخلفية، منذ سبع سنوات. (وكان عليك أن تعود بعد عامين على تلك الوقفة، لتتأمل ملصقات فيلم يليق بسينما الوليد أن تعرضه.. ناصر ٥٦)!

وعلى بُعد خطوات من السينما، تستوقفك اليافطة التي تكتب اسم «المكتبة العلمية»، ويثير دهشتك أنها ما زالت تحتفظ بخط «جنحو» الذي كتبها في مطلع الخمسينات، حين تأسست. وكان جنحو الخطاط قد هيمن على يافطات المحلات في المدينتين بجمالية خطّه الفارسي، تحديداً، وتوجهه إلى الكتابة بالدهانات الملوّنة، فلم يلق منافسة تذكر، لا من الخطاطين الشباب (وأخي «علي» منهم)، ولا من شيخ الخطاطين جميعهم، لا في رام الله والبيرة فحسب، وإنما في فلسطين والأردن كلها.. «محمد صيام»، سيّد الحبر الأسود والخط الثلثي الصعب، والمعلّم الأول للجميع.

ولم يقتصر إخلاص المكتبة العلمية لقديمها على خطوط اليافطة، وإنما على الكلام المكتوب أيضاً،

والذي يشير إلى صندوق بريدها رقم ٦٤ وإلى هاتفها رقم ٦٤، هكذا تقول اليافطة. ورغم أن أرقام هواتف المدينة قد أصبحت مكوّنة من سبع خانات، إلاّ أن ذاكرة المكتبة العلمية توقفت عند هذا الحد، الذي حرص على درء الزيادات الرقمية عن يساره، ليبقى كما كان أيام زمان.. وتبقى يافطة الخمسينات على حالها.

يختفي ملعب «المدرسة الهاشمية»، تصغي إلى أنينه المكتوم تحت وطأة الحجر الذي يمتطيه دون رحمة أو جمال. مكاتب، وعيادات، وشركات، تقوم على أنقاض غبار أقدامك ولهاثك خلف كرة القدم، بينما ينطوي البناء القديم على نفسه بائساً ومكتئباً يردّد أصداء الريح والزمن. (ولن ينقذه بعد ذلك إلاّ تحوّله إلى مركز ثقافي يعيد بعضاً من شعاعه القديم!).

إلى جوار المدرسة، يقف مبنى «الصحيّة». من هنا صدرت شهادة ولادتك التي غدت متآكلة الآن (ما همّ بعد أن تآكل العمر في المنفى، غافلنا وانسرب من بين أصابعنا). وهنا، يا ما احترقت عيناك المترمدتان بالقطرة، واشتعلت جراحك الصغيرة بصبغة اليود.. العلاج الأثير لمبنى الصحية، برائحته البحرية التي لم تغادر هواء المكان.

كان عليك أن تتراجع إذ تكتشف أن المكان قد تحوّل إلى مركز عسكري إسرائيلي. فأمامه.. في الزوايا، وفوق السطوح، كان ثمة جنود يتوزعون المكان، يعيدون إنتاج احتلاله، ويشرّعون عيونهم وأسلحتهم نحو الشوارع والأرصفة والسكون، باحثين عن نأمة تصدرها العتمة التي أخذت تهبط لتشملك بين أعطافها.

شعرتَ بالعُزلة، بوحشة المكان وخوائه، وغياب البشر. وأحسست بلسعات البرد والقطرة واليود تتكاثف في شعاب القلب، فيحترق.

كنت تقترب من «مدرسة الفرندز»، لكنك رغم الشوق والفضول، تراجعتَ أمام رشّاش مشرّع نحو ظُلمة كنت جزءاً منها.

تسير تحت الأضواء القلقة، المتوجسة، تحارب هواء يحرّك طواحين الذاكرة. تؤوب محبطاً وحزيناً، لتقضي ليلتك الأولى في سرير بفندق صغير، وحيد، وبارد، هو كل ما حقّ لك من أسرّة مدينة وُلدتَ وعشت فيها طفولتك وصباك.. وكتبتها من منافيك بكل ما أوتيت من عشق وحنين.

* * *

لم تجد في الفندق الصغير سوى صحيفة قديمة مضت عليها الأيام، فاستعرتها لقراءة ما قبل النوم، غير أنك استنفدتها بسرعة. بحثت عن شيء آخر قابل للقراءة، فلم تجد سوى روايتك التي كتبت فيها حارة الطفولة، تلك الحارة التي باتت تقترب من السرير الذي تتمدد عليه الآن. ولما كنت ممن تثير قراءة كتبهم السأم في نفوسهم، إن لم يكن الندم على ما اقترفه الحبر من بعض حماقات، فقد نحيتها جانباً، محاولاً النوم.

وإذ أعادك الأرق إليها من جديد، فقد قضيت سحابة الليل تقرأ نصاً تحالفت الأحلام في صياغته مع الأشواق، والذاكرة المغسولة مع حنين مقطّر. وكنت تتساءل إن كان المكان سيشبه نصّه أم أنه

سيفترق عنه. ولولا الليل ودوريات الاحتلال، لكنت قد استجبت لرغبة ملحاحة تدعوك لطي الصفحات ومغادرة الغرفة كي تتقصّى ملامح المكان في المكان. غير أنك قضيت ليلتك الأولى مع النص، حتى لامس الوقت شعاع فجر طال انتظاره.

* * *

في الصباح، كنت قد قطعت – ودون عداء يُذكر – ميدان المغتربين ثم ساحة المنارة، لتدخل «شارع الإذاعة».. شارع الراديو كما كانت تسميه العجائز، وشارع العشّاق كما كانت الصبايا يروين عنه في نمائمهن الصغيرة، ممنيات النفس الأمّارة بأصابع شبان وسيمين تختلس اللمسات من أطراف أصابعهن، تحت ظلال أشجاره الوارفة، التي تعوّدت التواطؤ والتستُّر على مثل تلك الرغبات.

محفوفاً بالاشتياق المعتّق تدخل الشارع، فتصاب بالفزع!

أوّل ما يفزعك، وأنت تضع خطواتك الأولى في الشارع الحميم، غياب الشجر الذي ظلّ ممشوقاً في الذاكرة... وسطوة الحجر. عمارات بحجم الخرافة حلّت مكان شجر ينصب خضرته وظلاله منذ مئات السنين. وثمة على يمينك مبنى قديم تآكل بفعل الزمن وتعرّى من صنوبرات غادرته دون إنذار، فبدا مثل عجوز مستوحش يقف وحيداً في العراء، متكئاً على عصاً من ريح وغبار، زائغ النظرات، وباحثاً دون جدوى عن جمال غابر، وأنفاس رحلت منذ زمن بعيد..

إنه «فندق حرب». هذا المبنى الغريب عن نفسه، المتوحّد المستوحش في عزلته، الواقف في العراء بروحه المنكسرة، كان في زمانه وزماننا يختلس جماله من صبيتين تسكنان في البيت الذي ينحدر قليلاً عن رصيفه المقابل. كانتا مفرطتين في الجمال، ومضرب جماليات الأمثال حول الجمال. وإن لم يجرؤ جيلك على الاقتراب بأحلامه منهن، نظراً لفارق السن الذي لم يكن ملموساً إلى كل هذا الحد، فإن جيل أخيك الذي يكبرك، كان بأسره مأسوراً بذلك الجمال، حتى أن شقيقك نفسه، وبعد سنوات طويلة، سمّى ابنته على اسم إحداهن، تقرباً إلى اللّه وزلفى، فلم يخذله الخلاّق سبحانه!

ولقد ظلّ حديث جمال الفتاتين متداولاً في منافي الذين ابتعدوا عن رام اللّه، حتى قيل أن إحداهن تزوّجت من أمير خليجي، ولما سئمت العيش في قصور الحريم، وتمكنت من الحصول على الطلاق، حملت متاعها ورحلت إلى باريس، وهناك تزوّجت فرنسياً ينحدر من إحدى العائلات النبيلة، لم يجد في فرنسا كلها جمالاً يضاهي جمالها الآسر!

* * *

بعد قليل من الخطوات، يبدأ الشارع في استعادة ذاته القديمة، رغم بعض الأبراج الحجرية. غير أن الشجر يبدو أقل خضرة وأضأل حجماً مما كان، وتبدو مساحة الظل وقد تقلصت عمّا كانت عليه. أما الشارع نفسه، فيبدو لك أنه قد فقد الكثير من طوله!

فندق «قصر الحمراء»، بسطحه القرميدي العتيق، كان هو الآخر عرضة لرياح البؤس، غير أن استمرارية مهمته الوظيفية الآن، كمسكن لطالبات الجامعة، حماه من مكائد زمن عاصف ومدمِّر مرّ به.

يتجاور فندق قصر الحمراء مع مبنى ضخم أقيم في السنوات الأولى للانتداب البريطاني على

فلسطين أواخر العقد الثاني من القرن العشرين، ليشكل مركزاً للإدارة العسكرية البريطانية. وخلال العقود الخمسة الماضية، توارثته ثلاث إدارات: الأردنية، والإسرائيلية.. ثم أخيراً، السلطة الفلسطينية.

كان المبنى يُعرف بـ «المركز»، ثم أصبح يُعرف بمقر الإدارة العسكرية الإسرائيلية (المدنية لاحقاً)، وتشيع الآن تسميته بمبنى المقاطعة.

مهما يكن، ومهما تغيّرت الأسماء والوظائف، فإن لهذا المبنى مكانته الخاصّة في وجدانك. ففي ليلة أسرفت فيها السماء ببروقها ورعودها وبياضها القطني، ولم تكن قد مضت إلاّ شهور قليلة على رحيل العائلة من قريتها «المزيرعة» بعد سقوطها في أيدي العصابات اليهودية، انبعثت في عتمات ليلٍ أضاءه بياض الثلج، صرخة مترددة لطفل وليد، أطلقتها إحدى الخيمات المبثوثة على امتداد الساحة الخلفية للمركز، والتي باتت ليلها مرتجفة تحت عاصفة الثلج. ولقد قيل لك، بعد سنوات قليلة، أن تلك الصرخة كانت تخصك.. إذ كانت صرختك الأولى في هذا الكون الوسيع!.

لكن والدك، الذي كان مغرماً باختلاق القصص الساخرة وترويجها، لم يكن يدري أنه بالقصة التي ألفها ليسلّي العائلة بك، كان يصنع رعبك، عندما ادعى أنهم وجدوك عند بقايا خيام النَور الرُحَّل: «كنت تتمرّغ فوق التراب والرماد، تمصُّ أصابعك من شدّة الجوع. قلنا لنطعمه ويصبح ابننا من الآن، فهو أسمر وعيونه تشبه عيوننا»!

منذ تلك الحكاية، أصبح مرور النَوَر في الحارة التي انتقلت إليها العائلة فيما بعد، أمراً باعثاً عن التوجس والارتياب وإثارة المخاوف في نفسك. فقد كنت تلمح في عيونهم الصقرية شرارات سرية تنطلق باحثة عن شيء ضائع.. خمّنتُ أن يكون ابنهم المفقود. وكانت قسمات وجوههم السمراء الحادة تشي بما يدور في خلدهم.. فتتوارى بعيداً عن عيونهم!

* * *

لم يكن من السهل عليك أن تحظى باقتناص نظرة خاطفة على ساحة مسقط الرأس، حيث أقام جنود الاحتلال ساتراً رملياً ليفصل الساحة عن الشارع، تعززه الأسلاك الشائكة وأضواء الكشافات الساطعة التي تظل مشتعلة طوال الليل والنهار، وحراسة الجنود المدججين بأسلحتهم وعيونهم المرتابة.

في إحدى غرف هذا المركز، عرف جسد الطفل الوليد الذي كنته، بيته الأول، بعد بيت الرحم وشادر الخيمة. فرغم أن والدك رفض بإصرار اقتراح ضباط المركز تسميتك عبدالله، تيمناً باسم ملك شرق الأردن، وأطلق عليك اسماً مطابقاً لاسم ملك مصر (ندم عليه بعد سنوات قليلة، بعد ظهور جمال عبد الناصر على المسرح السياسي العربي).. رغم ذلك، فقد وافق الضبّاط أنفسهم على طلبه الإنتقال للعيش في الداخل رأفة بصحة الوليد الآخذة في التدهور. وهناك، في الغرفة التي كان حضورك سبباً في الظفر بها، استعادت العائلة دفء الجدران بعد شهور طويلة ومضنية من العيش في الخيمة.

بيت أول، غير أن جدرانه وزواياه، بابه الرمادي ونافذته الوحيدة، تظل تنزلق عن سطح ذاكرة كانت ما تزال هشّة وحديثة التشكّل، عندما ذهبت مع والدتك لزيارة سيدة تزوجت من ضابط وسكنت هناك، فأومأت الوالدة إلى إحدى الغرف التي كان بابها مشرعاً وقالت: «هنا أسكنونا عندما ولدتك»!

أما العائلة التي عرفت الدفء آنذاك، فقد ظلّت تتندّر، ولسنوات طويلة، على أخيك «محمود»، الذي ما أن وطئت قدماه أرض الغرفة، حتى هرع إلى النافذة وأطل إلى الساحة الخلفية للمركز، حيث الخيام التي جاءت العائلة منها قبل قليل.. والتي كانت تتراقص تحت وطأة ريح عاصفة، فقال بأسى:
- كان الله في عونِ هؤلاء اللاجئين المساكين. كيف يستطيعون احتمال العيش في هذه الخيام!؟
في ساحة ذلك المركز، مارس إخوتك الذين يكبرونك، كل أشكال التجارة التي ازدهرت في ذلك الوقت.. تجارة راحة الحلقوم.. والكعك المسمسم.. وربما مسح الأحذية. وكان من حسن طالعك هذه المرّة، أن تكون آخر عنقود العائلة، فأنقذك ذلك من تجارة عذابها كان أليماً، ومن ارتداء موضة ذلك العصر: بطانيات رمادية، اكتشف ترزي عبقري في رام الله القديمة أسلوباً فذاً لتحويلها إلى «جاكيتات» رسمية تجمع بين الدفء والأناقة معاً!
بعد أن كبرت، وتعديت سن الطفولة، لم تدخل مبنى المركز إلاّ مرتين، الأولى كانت مع والدك لزيارة أخيك «زهير» الذي اعتقل في مظاهرة طلابية تهتف لجمال عبد الناصر والوحدة العربية (أقلع بعدها بحكمة عن كل الترهات!)، والثانية عندما ألزمك مدير مدرسة رام الله الثانوية، «أبو الحافظ» على أن تقدم العدد الثالث من مجلة «الجيل الصاعد» التي كنتَ تصدرها مستنسخة مع ثلة من الأصدقاء، لعرضها على السيد «العرنكي»، مسؤول المخابرات المرعب في المدينة، قبل طباعتها وتوزيعها.. وذلك بناء على طلب السيد نفسه.. فإصدار المجلات ليس مجرد لعب أولاد!
منذ ذلك اليوم، دخلت المجلة بنسختها الشمعية إلى المبنى.. ولم تخرج حتى الآن. وكنتم تترددون للمراجعة بشأنها، فتطردون عن الأبواب الموصدة بتهذيب شديد، ثم أصبحتم تطردون بتهذيب تعوزه الشدّة. وعندما طردتم دون تهذيب كففتم منذ ذلك اليوم عن المراجعة نهائياً.. وتوقفت المجلة عن الصدور.
الآن، أصبح بمقدورك أن تطلّ على ساحة مولدك من أية نافذة شمالية لمبنى وزارة الثقافة الفلسطينية، القريب من مبنى المركز، فتجد الساحة منبسطة أمامك، سوداء، تسفلتت وتنعّمت من أجل استقبال الرئيس الفرنسي، مجهضة خضرة عشب أصيل كان هناك، ربما بدّدت بذوره دائمة التجدّد كُعوب بساطير جنود الاحتلال وأعقاب بنادقهم التي استوطنت المكان طويلاً..
يبدو البناء عن البُعد، الآن، مطلياً بلون أبيض يعوزه الاتقان، وثمة سور حجري أنيق حلّ مكان القبح الاستفزازي لساترهم الرملي بأضوائه الساطعة. وعلى بُعد أمتار من ساحة مولدك، أقيم مؤخراً مستشفى صغير، تشاء المصادفة أن يكون.. مستشفى للولادة!
.. من بعيد، في المنفى، عندما كان المركز ينبت في الذاكرة، كنت تشتم رائحة روث جياد الفرسان، وتصغي إلى صهيلها الممتزج مع نباح الكلاب البوليسية المدرّبة.. وتمنّي النفس دائماً باستعادة المجلة المصادرة..

* * *

في هذا البيت عرفتَ أوّل صديق. كان اسمه «عصام». وقد ظلّ رفيق رحلتك اليومية إلى روضة الست عدلة، بالمرابيل السود والياقات البلاستيكية البيض التي تحفُّ الرقبة، وكانت والدته المصرية،

السيدة «فردوس» (التي يتشابه اسمها مع اسم اخترته لحارة النّص)، تحرِّض قلوب أهل الحارة على حب عبد الناصر، وتهيىء لهم صورته في القمر، وتقول بعناد: «انتخبوا فائق ورّاد!» ولم تكن قدماها تكلان أبداً، وهي تتحرك بحيويتها الفائقة، وإيقاع صوتها الجميل المحرِّض الذي ظلّ يذكِّرنا بصوت عبد الناصر. (ولقد قيل لي أن قدميها قد كلّتا مؤخراً، عندماً استفحل فيهما داء السكّري، فتعرّضت إحداهما للبتر، حيث تعيش الآن في أمريكا، جالسة على كرسيّها المتحرّك، تتأمّل قمراً صيفياً، عاجزاً باستسلام وأسى موجع، عن رسم صورة لعبد الناصر!).

عبد الناصر، كان سيِّد الحارة دون خلاف، ولا منازع، ولم يجرؤ بشر على أن يمسه بكلمة سوء سوى أمّي، التي جرحها الرجل بقسوة حين أحرق لها الراديو، ملكيتها العتيدة، ومتعتها الباقية الوحيدة!

كان الراديو هو إرث العائلة الوحيد المتبقّي من تلك البلاد التي كانت لنا ثم ضاعت. إذ لم يجد أخي محمود، (الذي لقّبته قريتنا بـ «الراديو»، لكثرة بكائه وعويله المتواصل)، في البيت الذي غادرته العائلة إلى الأبد، شيئاً يحمله عند الرحيل أعزَّ من ذلك الراديو، دون أن يتمكّن من حمل بطارية السيارة التي كانت تُنطقه، والتي تظل بحاجة إلى الشحن كلما فرغت.

ولشدة ولع الوالد بالراديو، وكان الثاني الذي وصل إلى «المزيرعة» بعدأن أثار الأول دهشته، فقد حرص منذ التعرّف عليه على أن يحفظ تركيبته قطعة.. قطعة. فلم يكن الخلل في يوم من الأيّام عصياً على مفكّه الناشط.. وأصابعه الدقيقة المثابرة، ودربتها الواثقة.

* * *

أبو صلاح، «محمد حسن صلاح»، ضاحك حتى ألم الخاصرة، وجاد حتى سهر الليالي الطويلة لفك ما استعصى من طلاسم وحُجُب «رأس المال»!

شخصية لم تذكرها الكتب، ربما لأنه كان من ذلك النوع النادر من المناضلين الذين يعملون بصمت، بعيداً عن الأضواء والأصداء. قاد المجموعة المسلحة لقريته «المزيرعة» لأنه كان الأكثر تعليماً وثقافة، وكانت تضم إضافة إليه «محمد العبد وهدان» و«صالح الكايد» و«محمد أحمد وادي». وقد أطلق عليها، قائدها الأعلى «الشيخ حسن سلامة» اسماً بعث الاعتزاز في كل فرد من أفرادها.. «الفصيل القيادي»! وفي المعركة التي استشهد فيها حسن سلامة.. كان الرصاص يصيب رسغ محمد صلاح، فظل شلل يده اليمنى مرافقاً له منذ ذلك اليوم وحتى اليوم الأخير في حياته.

* * *

الزمان: ١٩٧٩/١/٢٢.

المكان: بيروت.

كان يوماً عادياً من أيام بيروت. يوم شتائي دافىء، مشمس، وحنون. ولولا انفجار هائل أيقظ الظهيرة من غفلتها، وهزّ بيتك الراقد في «شارع مدام كوري»، لما كان هذا التاريخ ذا شأن.

صبيحة اليوم التالي، ومع ارتشاف فنجان القهوة وأخبار جريدة الصباح التي حملت النبأ الفاجع، كانت طرقات خفيفة، حيّية، مكسورة ومنهوكة، تدقّ بابك. فتحت. فلم يكن بالباب إلاّ ذلك الرجل،

محمد حسن صلاح، رفيق حسن سلامة، يحدّق إليك بعينين دامعتين، مهزومتين بالذبول.

كان انفجار الأمس قد استهدف حياة رجل الأمن الفلسطيني الوسيم «علي حسن سلامة»، فأودى بحياته مع عدد من مرافقيه، كان «جميل محمد صلاح» واحداً منهم..

بعد ساعات، كنت تقف إلى جوار العم أبو صلاح في مقبرة الشهداء، عند حافة القبر الذي انفتح ليستقبل الجسد الموشّى بالأحمر القاني، وبورد العمر الذابل لذلك الفتى، الذي لم تكن تراه في بيروت إلاّ مستعجلاً، وكأنه كان دائماً على موعد. وها هو يمضي مستعجلاً.. فكأنما كان أيضاً مع الموت نفسه، على موعد!

.. وعندما انهال التراب فوق جسد الفجر المسجّى، انطلقت من حنايا الصدر صرخة، تشبه صرخة ذلك الطفل الذي رأيته ذات يوم بعيد، مدمّى.. وهو يهبط مغادراً جدران الرحم، لينطلق في طرقات الحياة بسرعة مثيرة للدهش، ويصل نقطة النهاية بسرعة مأساوية، مثيرة للدمع.

وفي بيت العزاء، كنت تراقب العم أبو صلاح وهو يصغي إلى حكاية استشهاد الشيخ حسن سلامة كما يرويها ياسر عرفات، باحثاً عن أوجه الشبه والاختلاف بين حادثة استشهاد الأب وحادثة استشهاد الابن. أما الرجل الذي كان حاضراً تلك الواقعة، فلم يُشهر يده التي خسرها في تلك المعركة. لم يقل لياسر عرفات أنه كان هناك. لم يعزِّز معلومة أو يصحّح أخرى. وقد ظلّ معتصماً بصمته الذي من ذهب، مستمعاً بحياد مطلق لسرد حدث تاريخي وواقعة حارّة كأنه لم يكن جزءاً منهما. ولم يقل أن الفارق الوحيد الجارح بالنسبة إليه، أن حسن سلامة استشهد وتركه حياً، يحمل جرحه على راحته، بينما علي حسن سلامة كان حريصاً على أن يأخذ «جميل» معه في المشوار الأخير.

صمتُ الرجل. إتقانه الهائل لفنّ الإصغاء.. يجعل منه بالنسبة إليك، أنموذجاً للمناضل الذي يغويك بأن تترسّم خطاه، بعيداً عن زمن تحوّل فيه كمّ كبير من النضال، إلى مجرّد ظاهرة صوتية، مثيرة للضجر.. والأسى، معاً.

* * *

بوقار لا يحسد جيلك عليه، شرعتم تلتهمون الكتب المستعارة من مكتبة رام اللّه. ولضرورات الإنسجام مع ذلك الوقار الثقافي، أو ربما لكسره (وكنتم قد اقتنعتم بوصف سارتر لنفسه وزملائه عندما قال: «نحن أنصاف المثقفين»، فاكتفيتم بذلك بكل تواضع، ووضعتم أنفسكم في عداد أنصاف المثقفين)، فقد كنتم تهبطون نحو منتزه رام اللّه.. فتمارسون إنحرافاتكم باحتساء البيرة مستلبة الكحول، وتتحدثون في المشاريع التي تشتعل في الرؤوس، وتحكون عن سارتر، ونجيب محفوظ، وغسان كنفاني ووليم فولكنر. وعن هربيت بيتشر ستاو و«كوخ العم توم».. وعن أحمد الشقيري وخطابه الأخير الذي أزّم العلاقة، ولكنه من أجل أن يعيدنا إلى ما ينبغي عليه أن نكون!

ومع رشفات البيرة، يردد طلعت المقولة التي يحيلها إلى توينبي : «أنتم الفلسطينيون أسوأ المحامين في أعدل قضية»! فتتخذون قراركم بإصدار عدد خاص من مجلتكم حول القضية الفلسطينية، دون أن تخطر ببالكم أنكم تتخذون قراراً يودي بمشروعكم إلى جرف من النار.

كانت نُذُر الحرب تعصف بالمنطقة، لتلقي بظلالها القاتمة على ما تبقى لجيلك من عمر. وكنتم تحسبون أنها لن تقع، فإن وقعت فإن رام الله سوف تكون مبرّأة منها، فعبد الناصر وحده هو المستهدف.. وعبد الناصر وحده يتكفّل بدرء الهزيمة بالإنابة عن الأمّة بأسرها!

غير أن الحرب حلّت في الخامس من حزيران ١٩٦٧. وقعت رغماً عنك، ودون إنذار أو مشورة..

كنت كالآخرين تصغي إلى إيقاعها في المذياع، الذي يبث في الروح أوهاماً هشيمية سرعان ما سوف تتكسّر وتحترق. ومن شرفة البيت المطلّة على سينما الجميل، كنتم ترقبون الطائرات التي تهوي في سماء القدس، موقنين أنها من طائرات الأعداء التي كانت تتهاوى بكثرة في المذياع.

في اليوم الثاني أو الثالث للحرب، شرعت الطائرات التي حسبتم أن جيوشنا لم تبق منها ولم تذر، تقصف رام الله، وكانت القذيفة الأولى التي تسقط وسط المدينة تدمّر معملاً للطوب عند زاوية الشارع الذي يقع فيه بيتك. ومثل هذا المعمل كان بطبيعته ثرياً بشظاياه المكوّنة من حصى وأتربة وإسمنت، فتناثرت بسخاء في أرجاء متفرّقة من قلب المدينة، وملأت مدخل العمارة.. التي يقع فيها المنزل الأخير للقلب، في شارع المصايف.

الضحيّة البشرية الوحيدة لتلك الغارة التي روّعت حجارة المدينة، كان «أبو الحبايب»، بائع الصحف الجوّال العجوز، الذي أسكتت الطائرات صوته المردّد لعناوين صحف تدلق بالأحمر العريض، أخبار انتصارات وهمية.. وسقوط طائرات. فكأنما تلك الطائرات التي لم تسقط، ظلّت تتعقّب صدى صوت العجوز، مستهدفة قصفه بكل ما تحمله من حقد أسود.

محظوظ أبو الحبايب، نام شهيداً مع وهمه.. ولم يستيقظ من نومه على واحدة من تلك الحقائق الفاجعة التي سوف تدهم المدينة بعد قليل.. مثل سرب من الغربان.

***

بموت العجوز أبو الحبايب، شعر ساكنو وسط المدينة أنهم أوفر المرشحين حظاً للموت قصفاً. وعندما جاء صديق للعائلة من قرية قريبة مقترحاً على الوالد مغادرة البيت بحجة أن اليهود سيركزون ضرباتهم في قلب المدينة، تردد الرجل المقروص من تجربة الرحيل عن البيت، وقرّر:

– تركت بيتي مرّة.. ولن أتركه مرّة أخرى إلاّ ركاماً على جسدي!

غير أن الوالدة، وبأسلوبها الخاص في الإقناع، استطاعت أن تُدخل إلى نفسه بأن المسألة لن تقتضي أكثر من يومين يتوقف بعدهما القصف.. نعود بعدها إلى البيت. أما أنت، فلم يكن لك رأي في المسألة، إذ لم تكن بعد قد تعرفت إلى الحروب.

في الطريق الوعر إلى «عين قينيا» كانت جبال المدينة خلفكم ترتجف تحت وقع قصف الطائرات التي هيمنت على السماء، وكنت تستطيع، بالتفاتة إلى الوراء، أن ترى المنطقة الجبلية التي تحتلها أعمدة الإرسال هائلة الارتفاع، وقد غدت كالعهن المنفوش تحت وطأة القنابل المتساقطة..

وهناك، في تلك القرية الوادعة، بمائها المنساب بين الجبال، كان عبد الناصر يستقبلكم في المذياع بصوته المنكسر، الذي كنت تستشعر في رنّته نزف الروح المنسكب على روحك وأرواح من حولك : «.. لقد تعوّدنا معاً في الساعات الحلوة وفي الساعات المرّة.. أن نجلس معاً.. وأن نتصارح

بالحقائق»!

كانت الحقيقة الجارحة التي صارحكم بها القائد الذي لم تعهد الرعشة في صوته من قبل، هي أننا تعرضنا إلى نكسة خطيرة. كان فمك جافاً وروحك خاوية، إذ تذوّقت في تلك اللحظة، مرارة طعم الهزيمة، التي زاد من أوجاعها صوت عبد الحليم حافظ يغني :

«وبلدنا عالترعة بتغسل شعرها..

جاءها نهار ما قدرش يدفع مهرها»

جاءت الأنباء تحكي عن سقوط رام الله، وكان راديو الأعداء يطلب منكم رفع الرايات البيضاء فوق أسطح المنازل، وراديو عمّان يحرّضكم على مقاومتهم بالأظافر والأسنان. أما والدك فقد قال بإصرار لم يجد أدنى معارضة من الوالدة المدمنة على المعارضة :

– أنا عائد إلى رام الله. سوف أرى ما حدث، وأطلّ على البيت..

مشى وحيداً على الطريق الجبلي الذي أصبح عرضة لدوريّات جنود الاحتلال، رافضاً اقتراحك مرافقته.. فالشباب في أوقات الحرب يكونون عرضة للاعتقال، وربما القتل!

قال، ومضى..

***

عاد الوالد في اليوم التالي إلى عين قينيا بخطوات منهكة أضناها المسير، وبعينين تغزوهما ظلال الفجيعة قال:

– لم يعد هناك داعٍ للبقاء، رام الله سقطت وعين قينيا سقطت. هيئوا أنفسكم للعودة إلى البيت.

***

مطر لا يشبهه مطر آخر..

شوارع رام الله ترتعش الآن تحت زخّات مطر مدرار، تسكبه سماء سخيّة تكتنفها أسرار وأسرار، فتعيد تأثيث المدينة ببيوت مغسولة.. تستعيد حجارتها مجدها الغابر، وترجع تربتها إلى لون القهوة المسحوقة..

لطالما بحثت في منافيك، في كل منافيك، عن مطر يشبه هذا المطر.

.. ومن الإسكندرية إلى «عمّان»، كنت تطلّ من نافذتك على شجيرات سوف تتسامق في محيط «المدينة الرياضية»، وكانت تغتسل بمطر ناعم يشبه المطر، ولا يشبه مطرك. أو تمشي تحته مع أصابع كفٍ مذعورة لإمرأة توّاقة.. في شارع الضباب، المشقوق بين السيقان المعمِّرة لأشجار السرو والصنوبر في «الجامعة الأردنية»، فيبقى المطر مطراً ولا يكون هو، مطرك!

ومرّة أخرى، تجد نفسك مبتعداً. وعلى وقع صوت الأزرق الرخيم، وفقاعات الزبد القادمة من أعماق مجهولة أو من مدى لا تطاله الرؤى، كنت تطلّ من شرفتك على مطر دافىء يسقط على ذلك البحر في بيروت، وعلى أرزة قيل أنها الوحيدة في المدينة. ولكم كان المطر دافئاً آنذاك. لكم كان راسخاً، وكان ذاهلاً من اشتعال الماء بالنحاس والبارود، ومتأبياً على الاحتراق.. ولقد ظلّ، رغم ذلك، مطراً لا يشبه مطرك..

ذات مرّة، تذكُر، اقتربت منه في «سوق الغرب»، حين فاجأك على قمّة ذلك الجبل المتوّج بالغمام. أمسكت بيدها، وقد مسّكما معاً جنون المطر، غرقتما في الشوارع الغارقة، استحممتما فوق الأرصفة المستحمّة، تدفأتما بجمرات تشتعل في القلب وتشعل الجسد. لكن المطر توقف فجأة. تنبهتما إلى أنه مطر صيفي. مطر عابر. فاكتفيتما من الحلم أو ما يشبه الحلم بالتقاط الجمرة، وبهمسة قال فيها الواحد منكما للآخر.. «يا أنا»، ثم مضيتما معاً..

بحثت عنه في ثنيّات العواصم، وفي سماوات القرى الجبلية النائية التي لا تحفل بها الخرائط، فلم تجد إلاّ ما لا يشبهه من مطر..

* * *

مطر لا يشبهه مطر آخر!

لرام الله مطرها. بروقها ورعودها. وها أنت الآن تتسلق خيوط المطر المندفعة إلى الأرض. تصنع منها طريق معراجك إلى السماء. وهناك، ترى رعد رام الله جميلاً كما ترويه عجائزها الراحلات والمقيمات. فما الرعد في سماء المدينة إلاّ صدى مقدّساً لوقع حوافر فرسين مجنحين لهما لون الحليب ورائحة البخّور، يمتطيهما «إبراهيم الخليل» و«مار جرجس» ويطاردان على صهوتيهما في فلوات السماء.. سماء رام الله وحدها، ودون غيرها من سموات الله التي خلقها سبعاً طباقاً..

لا تسألوا أهل المدينة كيف نسجوا حكاية رعدهم. اسألوا الخالق الذي اختار هذه السماء، دون سواها، لمثل هذا المطر، وهيأها مدى مفتوحاً للريح وسنابك جياد تسبق الريح.. وتحمل على ظهورها أجساداً أثيرية منذورة للقداسة والنبوءات..

أرض خُلقت لمثل هذه السماء..

سماء خلقت لتعدو فيها جياد الأنبياء..

تكاد تتماثل للشفاء من الحنين، تتخفّف من نزف الأشواق، لكنه المطر.. يعيدك إلى كلّ ما كان فيك، وينفث في الروح شوقاً أزلياً للمكان، لا يستكين.. ولا يسكن باللقاء، وحنيناً لا شفاء منه لرام الله، مكاناً وزماناً!

* * *

مطر لا يشبهه مطر آخر..

مطر يعيد للأرواح الهرمة روحها..

تلوذ من الشوارع المرتجفة إلى وحشة غرفتك الكئيبة في الفندق الصغير. ومن نافذتها الشرقية يتجلى لعينيك، وحدك، مشهد المطر...

شجرة تين عارية ترتعش تحت زخّات المطر، تجهد براعمها للفكاك من أسر اللحاء الذي يطوّق الفروع والأغصان. وعند قدمها، ثمة بساطٍ من عشبٍ أولّ، طري، يعدُ الأرض بخضرة باذخة، ونرجس أكثر سخاء، وربيع..

تمد كفّك عبر القضبان الحديدية للنافذة الشرقية، فتمس قطرات المطر شغاف قلب يتفطّر، وتستثير أحزاناً وأوجاعاً مزمنة. تصغي لأنفاسك وأنفاس الماء، وتشعل الحرائق جمرات الروح، فتؤجّج الأشواق

وتنكأ الحنين. تشحب رام الله المدينة، ينقصف العمر، عمرك، لكنك تبقى على قيد الحنين.. لمدينة أنت فيها.. ولهذا المطر الذي لا يكتمل المشهد دونه..

مطر لا يشبهه مطر آخر..

يتناهى إليك صوتُ رهيف من «البردوني» المجاور، فتعرف بعد ثلاثة عقود من الزمن أيّ حزن هو الذي يبعثه المطر، ونشيج القلب المرافق لنشيج المزاريب حين ينهمر..

يجتاحك إحساس ممض بأنك وحيد، متروك في العراء، وبأنك تعود لتطل إلى مكان الذاكرة من نافذة فندق صغير، موحش وبارد. تطل من بين القضبان الحديدية على وطن أو ما يشبه الوطن، ومطر لا يشبهه إلاّ هذا المطر.

من نافذة فندق صغير، وكأن لم تكن لك ذات يوم أسرّة مفعمة بالدفء، وأحلام طائشة، ومنازل كنت تسكنها قبل أن تسكن هي، بحجرها وبشرها، دفءَ القلب.

فندق! وبعد كل هذا الرحيل. فندق! وبعد كل هذا الحنين؟!

يهمي القلب بمطره، وفي العينين تتفجّر الينابيع..

.. ولسوف تظل تسكب دمعك، حتى مطلع الفجر!

إشارة :

كُتبت هذه المادة بعد زيارتين للكاتب إلى مسقط رأسه، الأولى في أوائل ١٩٩٥ والثانية في أواخر ١٩٩٦، أي قبل وبعد إعادة انتشار قوات الاحتلال الإسرائيلي حول المدن الفلسطينية.

برنار نويل :
الشعر هو المساحة الوحيدة التي لا تخضع للتجارة

* ما هي وضعية الشعر في فرنسا الآن، وفي أي اتجاه يسير؟

– وضعية الشعر في فرنسا هي الوضعية التي هو عليها في أنحاء أوروبا. فكنوع هو مهمّش رسمياً، لكنه حاضر في الواقع.

هناك حركة كبيرة على مستوى الكتابة، وأظن أن فرنسا، حالياً، تشهد عصرها الأكثر غنى وتنوّعاً. وأعتقد أن هناك مئة شاعر لهم أعمال مهمة وأعمالهم غير معروفة من طرف الجمهور العريض، لكنها معروفة من طرف الجمهور المهتم بالشعر وعددهم خمسة آلاف شخص تقريباً. وهم، بالطبع لا يقرأون الكل. وحجة هذه الحيوية تتجسّد في نشر الدواوين الشعرية عبر دور النشر الصغيرة الكثيرة والمتنوعة. الحجة الأخرى هي وجود كمية كبيرة من المجلات. وهذه فيما أظن ظاهرة فرنسية كانت دائماً حية. في الوقت الراهن يوجد ما بين أربعمائة إلى خمسمائة مجلة تنشر الشعر خاصة.

إذن، هناك حياة غنية وحيّة لكنها لا تصل إلى حد الإعتراف بها من طرف الجمهور العريض. وأظن أن هناك مشاكل في التوزيع. فالمكتبات في فرنسا كما تعلم مليئة بالكتب، ومن لهم اهتمام بالأدب أقلية. لكن الأخبار التي تتعلق بالشعر متحركة. وكنت دائماً أفاجأ باكتشافات جديدة... مثلاً في منطقة «برتياني»، علمنا أن كتاباً صدر منه خمسون نسخة فقط له أهمية كبيرة.

* كيف تفسّر عدم وجود قرّاء، وأن الشعر لا يستهلك مثلما تستهلك السينما أو المسرح؟ هل هذا يعود أساساً إلى أن هناك أزمة اقتصادية، أم لأن هناك كمية كبيرة من الإنتاج الأدبي؟ أم أنك تعزو ذلك للملل من طرف الجمهور؟

– أظن أن تفسير ذلك سهل، فنحن لا نعي أن الدليل الوحيد على النجاح في كل ميادين الإنتاج إنما هو الدليل الكمّي. فالكمّي يساوي Best Seller ويساوي النجاح. هناك خلط ما بين الكمّ والكيف. وأنا أظن ان ديوان شعر ينشر منه ألف نسخة، شيء لا بأس به. نحن ننسى أن «أزهار الشر» «لبودلير» بيعت منه ألف نسخة وذلك في ظرف عشر سنوات!.

المشكل لم يكن أبداً في كمية القرّاء، لكن في نوعية القارىء. فالعمل الأدبي فعل منفرد، لكن هو بحاجة إلى إنصات، وهنا التناقض. نحن لا نكتب للنشر، لكن النشر ضروري للتخلّص من الكتابة الجاهزة.

* نحن نعيش في عصر أصبح الخبز فيه مفقوداً، والإنسان راح يدافع عن وظيفته، عن راتبه، وبشكل أقل عن حريته. الآن يبدو أن أخطر شيء اكتشفه الإنسان ليس النّار بل الرغيف. هل تظنّ أنّ الناس مرتبطون في فرنسا أكثر بالرغيف وليس بالثقافة، بالشعر، رغم كل الإمكانات من دور نشر ومكتبات ومجلات الخ...؟

– أظن أن الإنسان كان دائماً مرتبطاً بالرغيف قبل كل شيء. وهذا طبيعي. أقصد أن الحياة الفسيولوجية ضرورية لكي يحيا القارىء. وبالنسبة لي فكل واحد منا هو نائب عن البشرية وعن اللغة التي يتكلم بها، في الوقت نفسه إن صَحّ القول. إنّ ما يقلقني هو كيف يتم التمازج بين هذه البشرية وهذه اللغة ويحوّلان جسد الفرد.

* هل للشعر الفرنسي اتجاه معيّن الآن، وبأي أسلوب يعبّر عن نفسه؟

– الشعر في فرنسا اليوم غنيٌ جداً ومتنوع. لكن لست أدري إلى أي إتجاه هو ذاهب. وهناك شيءٌ أثار إنتباهي دائماً في المنظر العام الثقافي الفرنسي، وهو الشيء الذي أرتاح إليه في كل لغات أوروبا. فلو نظرنا إلى تاريخ الأدب في القرن العشرين فإن ما يبرز على المستوى الزمني، إنما هي الإبداعات الشعرية. ففي إسبانيا يمكن أن نذكر إثني عشر شاعراً خلال القرن، وكذلك الأمر في ألمانيا، إيطاليا، فرنسا والسويد... إلخ.

إلى أين يتجه الشعر إنطلاقاً من كل هذا؟ ما يهمني على المستوى التطبيقي في الشعر، هي مساحة المقاومة، فالشعر هو مكان المقاومة. وفيه تتحدى اللغة ما تحاول أن تفرضه وسائل الإعلام. وما يزعجني، وهذا ما كان عليّ قوله خلال الندوة في المؤتمر الدولي للكتاب الذي انعقد هنا في رام الله، أن كل الأنظمة المغلقة كانت دائماً تحلم بخلق تصوّر فكري مشترك عام، يدور ويتحرك من خلال كل المواطنين. بمعنى أن يفكّر كل العالم بالطريقة نفسها.

إنّ ما هو عجيب في المنهج «الليبرالي»، حالياً، هو الطريقة التي من خلالها تصبّ في كل الأدمغة، الأشياء نفسها، الأفكار نفسها... إلخ. والشعر ليس شيئاً يدخل في إطار الإعلام ولا في إطار التفسير الذي يتعب مادّته. من هنا يحتفظ النص الشعري بتلك الكثافة التي هي في رأيي صاحبة السيادة.

* إذن أنت مع شعر للمقاومة شعَارُه مواجهة الإنتاج الرديء أيضاً؟

– أظنّ أنّ الشعر هو أصلاً مقاوم، لأنه ببساطة المساحة الوحيدة التي لا تخضع للتجارة. وهذا هو المهم. الشعر لا يخضع للإعلام، ولا يظهر من خلاله تقريباً. أتذكّر أنني تحدثت ذات يوم مع الشاعر الكبير «يوجين غيفلك» في ملتقى حول هذا الموضوع، وكان يطالب بمكانة في وسائل الإعلام للشعر، وكنت أفكّر أنّ حظه يكمن في غيابه عن وسائل الإعلام هذه.

* تقصد أنه كلما بقي الشعر في الغياب فإنّ باستطاعته أن يقاوم على مستوى الزمان أكثر؟

– الشعر يؤثّر على ألفة القارىء، على الشعور... إلخ، وليس على الخبر أو التفسير، رغم أننا نحاول في العمق وضع بصمات القصيدة في الحس. الشعر يبدي مقاومته لكل نوع من أنواع الإبتسار، أي نوع كان؛ إبتسار التفسير، الإبتسار الإعلامي... إلخ. طبعاً حيث ندرس الشعر يجب أن نمرّ عبر التاريخ، لتفسير المضامين كحد أدنى. لكن ما هو مهم أكثر، هو تفسير الشكل الذي يولّد المضمون، وليس العكس، وإلاّ وقعنا في العاطفة، لا في الشعر.

* أتيحت لك الفرصة أكثر من مرة للمشاركة، جنباً إلى جنب، في تظاهرات ثقافية في فرنسا وخارجها مع الشاعر

الراحل «يوجين غيفلك» الذي توفي خلال الشهر الماضي، هل يمكن أن تحدثنا عنه؟

– آخر مرة كنت معه، كانت في القيروان سنة ١٩٩٥. كان عمره يتجاوز ٨٧ سنة. وكان مرهقاً صحياً، لكنه كان دائم الحضور، هذا الرجل فريد من نوعه، غير عادي، وكتابه الأخير الذي نشره مثلاً هو دون شك أجمل مؤلفاته، بالإضافة إلى «أرض المفتاح» الذي كان نوعاً من الثورة في الشعر. فبعد «السوريالية»، وبعد الصور الخيالية للجنون، أصبح السؤال فجأة عند «غيفلك» يدور حول الأشياء البسيطة: «الخبز الذي يسقط داخل الخزانة، غطاء السرير، الأشياء العادية من الحياة اليومية».

* هل هناك تخوّف من طرفك حول التعدّد اللغوي، أو حول هيمنة اللغة الإنجليزية بطبعتها الأميركية؟

– أنا لست خائفاً على تعدّد اللغات الذي يجب الحفاظ عليه. أنا أخاف الغزو الثقافي الأميركي، لا لكوني أخاف اللغة، فأنا شخصياً طَعّمتُ في شبابي بمؤلفات «و. فولكنر» و«جان دوس باسوس» قبل أن اكتشف بعدهما شعراء كبار من أمريكا، ترجمت بعضهم إلى الفرنسية: «باتيرسن» و«وليامس كرلوس وليامس» والكتاب الأول لـ «كومنغ».

أنا أخاف من هذا الغزو لأنه يحوّل الثقافة إلى بضاعة ثقافية، ويحوّل شهيتنا الثقافية إلى إستهلاك ثقافي. هذا التحويل هو غاية الحضارة الإعلامية والإستهلاك. إن ما يرعبني هو تفقير كل لغاتنا بالمنهج الإعلامي. وليس لدينا أية وحدة لقياس ما حصل من تفقير للغات منذ نشأة التلفزة!. أقول كل هذا لأنني ولدت في إقليم كانت اللغة الأساسية فيه هي لغة «الأوكسيتان» التي كان يتداولها الكل. وهذه اللغة قاومت مثل لغة «لبروتون» «الباسك» ولغات أخرى. ثمة شيء كان دائماً يتحرك بقوة وحيوية أكثر من قوة المركزية الروسية هو المركزية الفرنسية. والذي يخيفني اليوم، هو أن أعود إلى بلدتي، ولا أجد من يتكلم لغة «الأوكسيتان» من دون أن ينتبه أحد إلى ذلك، أو حتى يحسّ أني محروم منها. لا زلنا نفهم لغة «الأوكسيتان» لكننا لا نمارسها تماماً منذ خمسين سنة.

* هل تظن أن هناك خطر في حشد للفكر، وحشد للإعلام ينبثق من النظام العالمي الجديد الذي تروّجه التلفزة؟

– كل هذه الأشياء لها حدّان. التلفزة يمكن لها أن تتحوّل إلى آلة ثقافية عظيمة، وهي أحياناً عظيمة دون مبالغة، لكن دائماً بعد منتصف الليل! إن الإختيار المتغاير من طرف المسؤولين عن القنوات، كان دائماً يعتبر المتفرّج المتوسط كأبله يجب الدفع به للبلاهة أكثر فأكثر. إذن، كما يمكن أن تكون التلفزة آلة ثقافية تستحق الإعتبار، يمكن «للعالمية» أن تكون حركة تستحق كذلك الإعتبار. لكن المشكلة أننا نسير بإتجاه بشرية بسرعتين، وهذا لا يجلبني ولا يفرحني.

* بشرية بسرعتين ستصل حتماً إلى ذلك المنهج المنغلق والمطلق؟

– نحن أصبحنا نرى في فرنسا، منذ سنوات، كمية كبيرة من المشردين تزداد يوماً بعد يوم. الكل يتكلم، الكل يقترح. وقد تحدث «جاك شيراك» عن أبعاد الجرح الإجتماعي. لكننا نرى أن التضامن يتقلّص يوماً بعد يوم.

ما سمّاه «فيكتور هيجو» بالتقدم، كلمة لا تتداول اليوم. التقدم كان على ما أعتقد هو قسمة الثروات، والعلم الذي يؤدي حتماً إلى المطالبة بقسمة الثروات. الإقتصاد الآن أصبح مثل ما كان عليه «القدر» عند الإغريق. سنضحي له بكل شيء، بكل ما بقي على الطريق، كل ما يسقط، البطالة تزحف باسم القديس – الإقتصاد. في حين أننا خلال السنوات العشر الماضية، كنا نظن أن الإقتصاد موجود في خدمة المجتمع وليس العكس. بمعنى آخر، لقد أصبح

المجتمع الآن في خدمة الإقتصاد!

* بطالة وأزمة إقتصادية يستغلها أقصى اليمين في فرنسا، مع صعود النازية في ألمانيا والفاشية في إيطاليا وغيرها من الدول الأوروبية... ما هو إذن دور المثقف، الشاعر والروائي «بيرنار نويل» في مثل هذه الحالات؟

– الروائي أو الكاتب الذي أنا عليه، ليس له أية إمكانات في التدخل على مستوى الحركة، ليس عالمياً بل حتى وطنياً. لكن، بتواضع، فإن واجبي هو محاولة تحليل شيء ما، خاصة ما يتعلق بفقدان الحس «Le Sens».

أنا أؤمن بالعلاقة بين الأفراد أكثر من كمية القرارات السياسية، وذلك يرجع، ربما، إلى كبر سني. فقد رأيت كل القرارات السياسية تغوص في عكس ما كانت تؤمن به وتهدف إليه.

الحقيقة أن بلداً مثل فرنسا له تقاليد، أذكر من بينها حقوق الإنسان... يجعلني أحسّ بالخجل... مثلاً حين أذهب إلى محطّة القطار وأقع في حاجز شرطة فيفتش حقيبتي. وأنا أعرف جيداً أن هذا غير ضروري. فهو فقط من أجل إهانة البعض، وإطمئنان البعض الآخر. وأغلبية هؤلاء المطمئنين بهذه الإشارة، مع الأسف، قادرون على التضحية بالباقي، فكل هذا يبقى مجرّد أمن ميثولوجي.

* كيف ترون الوضع هنا في فلسطين، أية فكرة ستحملونها معكم إلى فرنسا؟ أية أشياء توصّلت إليها خلال وجودك على أرض فلسطين؟

– لكي أكون صادقاً، فقد جئت لأرى ولأشارك في المؤتمر الدولي الأول للكتاب، وهذا شرف كبير بالنسبة لي. أشكر المركز الثقافي الفرنسي، وإتّحاد الكتّاب الفلسطينيين على دعوتهما لي، لقد وصلت في لحظة حرجة جداً تتعلق باستقلال فلسطين، هذا الوطن الذي لم تكتمل إستقلاليته بعد. ونحن كنا نسمع، مسبقاً، بأنه تحرّر. أنا في الواقع لا أرى شيئاً من كل هذا، أنا لا أرى شيئاً غير هذه الدراما التي تلعب في بيت لحم... جنين.. وهذا يقلقني، وفي الوقت نفسه ليست لدي معلومات كافية.

* هل بإمكانك أن تعطينا فكرة واضحة عن هذه الدراما؟

– الوضعية الفلسطينية تؤثر في نفسي كثيراً منذ زمن طويل. ولكي نمضي لما هو أساسي، فإنني أقول، لقد أصبح الفلسطينيون اليوم اليهود الحقيقيين، ما داموا هم الذين يعيشون «الدياسبورا» و«الغيتوهات»... إلخ. ما اكتشفه ويأتي إلى ذهني كمثال أن هناك طريقاً للمستوطنين وهي صالحة للعبور، وطريقاً آخر أمر به أنا لأذهب إلى القدس وهو مليء بالحفر. إنّ ما يؤلمني هو أنني علمت أن المستوطنات هي في الحقيقة أماكن إستعمارية لسرقة الأراضي، وليس كما أسمعتنا الإشاعات بأنها أماكن زراعية تصنع فيها المعجزات.

باختصار تظهر لي أشياء يمكن أن أكون شاهداً عليها، لكن بالنسبة للوضعية عامّة فأنا لم أكتشف شيئاً. والشيء الذي أريد أن أضيفه، هو أنني أعتبر الموقف السياسي مهماً جداً، لقد قضيت وقتاً مع جبهة التحرير في الجزائر، وسُجنت، وأنا أتابع عملي منذ خمس وعشرون سنة عن الرقابة. وانطلاقاً من هذا بدأت في التفكير فيما يسمى بحرية التعبير من جهة، والرقابة من جهة أخرى.

وقد اكتشفت أن العالم ينقسم إلى قسمين: قسم يحتوي على أنظمة مطلقة في أوروبا الشرقية وتعمّ فيها الرقابة.

وقسم آخر فيه قاعدة تتكوّن من حرية التعبير. واكتشفت أنّ الوطن الذي أسكنه يعمّ فيه شكل آخر للرقابة تتجسّد في حرمان الحس. لكن هذا شيء كنت أحس به فقط على مستوى سوء الكلام، وإنني كمقيم في دولة علمانية، أظن أن العلمانية هي بناء على الكلام... أي أن نسمي القطَّ قطّاً... وحين تدرس تطوّر الدولة الفرنسية من ١٧٨٩ إلى ١٩٩٠ نكتشف كل التأثير الفاسد لسوء الكلام في الثورات الفرنسية.

* تحدثت كثيراً في دراساتك حول الفن التشكيلي عن العلاقة الجسدية بين المتفرّج والشيء المشاهد خاصة في «يوميات عين»..

– اهتمامي بالفن التشكيلي ببساطة يقدم لي لذّة مرئية، واللذة المرئية تلعب دوراً كبيراً في ملذّاتي لأنها المساحة التي من خلالها أراقب الأشياء، وقد أدت بي إلى كتابة دراسة «يوميات عين». وابتداء من هنا أخذت في التفكير في دور الإعلام والتلفزة. فالخطر الكبير في نظري في التلفزة هو أنها تعمل على تكريس المرئي، بمنهجها طبعاً. وتصبّ غزارة العرض في مساحة عقل المتفرّج دون أن تلعب العين دور الوعي بينهما.

وهذا ما يؤكد أن العرض بحركاته يطبع فكر المتفرّج، إذ يكفي أن يكون المتفرّج منفعلاً دون حركة أمام هذا الشيء. وهذا غريب جداً، لأنه لأول مرة في التاريخ يمكن ممارسة «الوسيط الثقافي» دون الحاجة إلى أبسط الجهد!

* أنت ترى، إذن، أن المتفرّج عامّة يحدّق بدل أن «ينظر» يمدّ أذنيه بدل «الإنصات»، وإنطلاقاً من هذا تأتي وسائل التواصل فتفسد في الوقت نفسه الصورة والمنطق، ومن ثم كل الناس من خلال إستيطان مكان الفكر؟

– إن الغرابة في هذا المنهج أنه في العمق حلم كل الأنظمة. وهو حلم إستيطان المكان الذي يفكّر منه المواطن. فمن قبل كانت لها إمكانية حراسة تعبير الفكر، لكن لديها الآن إمكانية لحراسة مكان الفكر. وما هو مسيء، وأكثر خطورة، أن غزارة الصور باستطاعتها أن تستوطن الفكر. وكلمة استيطان لها دلالتها وقوّتها التي نفهمها هنا في فلسطين. ويبقى أن الجسد البشري يمكن استعماره بالطريقة نفسها لكن بعذوبة. وما هو خطر هو أنه يتم دائماً بعذوبة، في حين أن المناهج الإجبارية القديمة كانت عنيفة.

حاوره : نصر الدين بوشقيف

لا قداسة لجلاد

هذه المادة جزء من حوار أجرته لور أدلير (القناة الثانية في التلفزيون الفرنسي) في شهر أيار/ مايو الماضي مع محمود درويش أثناء زيارته باريس للمشاركة في «الربيع الفلسطيني»).

* أين ولدت يا محمود درويش ؟

- ولدت في شمال فلسطين، في قرية تقع بجوار مدينة عكا الشهيرة والجميلة، والتي تحمل مخزوناً من الذاكرة التاريخية الانسانية، ولم أعد هناك، ولكن روحي ما زالت هناك في «البروة». صحيح أن مكان قريتي قد دمر تماماً، ولكني حاولت خلال كل هذه السنوات أن أعيد بناء المكان عن طريق اللغة والكتابة الشعرية. وهذه الجلسة تثبت أن ذلك المكان موجود وسيظل حياً في اللغة.

* شاعر يتخذ من اللغة وطناً، لكن اللغة تمكث في أرض قرية لم تعد موجودة. كيف تعيش هذا الغياب؟

- أعيش مع الغياب بطريقة تجعلني حاضراً دائماً عن طريق الكتابة الشعرية، وأيضاً عن طريق الانتماء إلى نشاط شعبي من أجل استعادة المكان سواء عن طريق الحضور المادي أو طريق الاستعارة. وسيرة الشعب الفلسطيني الحديثة هي سيرة الجدل بين الحضور والغياب. ونستطيع الآن أن ننظر إلى المستقبل لأن هذا الغياب على المستوى المعنوي قد تبدل، وبدأ الآن الحضور على المستوى العملي والمادي. صحيح أن هذه العودة تنطوي على مشكلات كثيرة، وأن هذا الانتقال من الاسطوري إلى الواقعي دونه صعوبات كثيرة وخاصة على المستوى الأدبي، ورغم ذلك يستطيع الفلسطينيون أن يحتفلوا بحقيقة أساسية هي أنهم لم يعودوا عرضة للإبادة المادية والثقافية. ولقد عادوا إلى الحضور في ضمائر الآخرين، وإذا كان من أهمية لهذا «الربيع الفلسطيني» فهو أنه إعلان دولي عن عودة الفلسطينيين إلى ذاتهم وإلى الضمير العالمي. والآن أصبح التعامل مع الفلسطينيين يتم أيضاً من خلال الاعتراف بالحضور الثقافي للفلسطينيين لا بوصفهم مجرد لاجئين يعبرون عن مأساة تتطلب العطف. هنالك انتقال في الوعي العالمي إلى قراءة الفلسطينيين كنص جمالي رفيع، وهذه نقلة نوعية تساعدنا أن نتحول إلى شعب عادي لا هو بالضحية ولا هو بالبطل.

* لنعد إلى هذه الأرض التي عمل فيها والدك الفلاح. كيف سارت طفولتك، وهل كان مقدراً لك أن تكون شاعراً، وكيف احتواك ذلك الجمال الاستثنائي لطبيعة بلادك؟

- لو أتيح لي أن أعيد تركيب حياتي السابقة، وهذا مستحيل طبعاً، لتخيلت أنني سأكون شاعر طبيعة وشاعر حب لأن المكان الذي ولدت فيه يتمتع بجمالية تؤهل المقيم فيه أن يكون عاشقاً للطبيعة. ولكن كما هو معروف، كل شاعر هو نتاج ظرفه الاجتماعي وشرطه التاريخي، ومن هنا تمت قطيعة في زمن طفولتي، وانتقلت من الطفولة

السعيدة نسبياً، من الحوار مع الفراشات والغروب والخوف من الليل ومن البئر، إلى حوار مع اسئلة أكبر من هذه الطفولة. اسئلة تتعلق بالوجود.

لقد نهضت من النوم ووجدت نفسي في قافلة بشرية ترحل إلى الشمال، إلى شمال أبعد، إلى لبنان. وسمعت أن هذه القافلة اسمها «لاجئون»، وفي الشمال البعيد، في لبنان، توقفت طفولتي عن العمل البريء الحر لكي تنخرط في الاسئلة والحوار واستخدام مصطلحات ومفاهيم جديدة تعكس الانتقال من وضع بشري إلى آخر. وعرفت آنذاك أنني جزء من رحيل جماعي، وتكونت في تلك اللحظة أجوبة حول الشقاء الحاضر، وأصبح المنفى نقيضاً للوطن. وهكذا أدركت فكرة الوطن على نحو شقي وفي فترة مبكرة للغاية. الطفل لا يحتاج إلى أن يحمل اسئلة الوطن، لأن الوطن هو ساحة ألعابه ومقام أمه وأبيه. لقد انتقل الوطن إلى هم جماعي أكبر مني ومن الطفولة.

* لست شاعراً نضالياً رغم أنك مناضل، وكنت في قيادة منظمة التحرير الفلسطينية ورفيق ياسر عرفات. شعرك كوني، ويتناول عذابات المنفى والغربة، فهلا حدثتنا عن اولئك الشعراء الجوالين المنفيين، الذين كانوا يمرون بقريتك حين كنت صغيراً، وشدوا انتباهك إلى اللغة وعشق اللغة؟

– بدأت علاقتي بالشعر عن طريق علاقتي مع المغنين الفلاحين، المنفيين من قبل الشرطة. كانوا يقولون أشياء غريبة على درجة من الجمال بحيث انني لم أكن أفهمها، ولكنني كنت أشعر بها. ولعل أحد أسرار الشعر أنه يحمل الكلام الغامض على الوعي والفهم، ولكنه يحرك فينا أشياء بعيدة، ويثير فينا البهجة والحزن. وهكذا وجدت نفسي قريباً من أصوات الشعراء الجوالين المغنين، وفيما بعد أخذت استمع إلى الشعر العربي الكلاسيكي الذي يروي مغامرات عنترة وسواه من الفرسان، فاجتذبني هذا العالم وصرت اقلد تلك الأصوات، وأخترع لنفسي خيولاً وفتيات، وأحلم في سن مبكرة أن أتحول إلى شاعر.

وكنت أجد في هذه اللعبة تعويضاً عن واقع انقلب فأصبح أصعب، وكنت أجد فيه تعبيراً عن تفوقي على زملائي في المدرسة. كنت لا استطيع الفوز بالمبارزات الرياضية لانني كنت نحيلاً، فتفوقت على زملائي باللغة والكتابة وتجريب الشعر وتحرير موضوعات الإنشاء. كل ذلك تكون عن طريق الإدراك الحدسي، واحتاج إلى وقت طويل لكي يتحول إلى إدراك معرفي وتحليلي. وقد مررت بتجربة مبكرة علمتني أن ما أفعله، وما ألعبه، هو أخطر بكثير مما أتصور. ذات يوم دعيت لإلقاء قصيدة في المدرسة، ومن الغرابة أن المناسبة كانت ذكرى يوم استقلال اسرائيل، وكنت وقتها في الثانية عشرة من عمري، وكتبت شيئاً سموه قصيدة، تحدثت فيه عن عذاب الطفل الذي كان فيّ، والذي شرد وعاد ليجد «الآخر» يقيم في بيته، ويحرث حقل أبيه، قلت ذلك كله ببراءة شديدة. وفي اليوم التالي استدعاني الحاكم العسكري، وهددني بشيء خطير جداً. ليس بسجني، بل بمنع أبي من العمل. وإذا منع أبي من العمل، فانني لن أتمكن من شراء الأقلام والأوراق لكي أكتب. ساعتها فهمت أن الشعر حكاية أكثر جدية مما كنت أعتقد، وكان عليّ أن أختار بين أن أواصل هذه اللعبة الأكثر جدية مما أتصور، أو أتوقف عنها. وهكذا علمني الاضطهاد بأن الشعر قد يكون سلاحاً.

* في الثانية عشرة تعرضت للاضطهاد لأنهم رأوا فيك الشاعر، وفي السادسة عشرة دخلت السجن، وهناك فقط أدركت أن أمك تحبك لأنها جاءت لزيارتك في السجن، وقد كتبت تلك القصيدة الشهيرة «أحن إلى خبز أمي»، والتي أصبحت ترنيمة عاطفية وشعرية في العالم العربي بأسره. هل تحدثنا عن هذه القصيدة؟

– المشكلة أن الاطفال لا يفهمون أهلهم، والطفولة تطرح اسئلة بريئة ولا تستطيع أن تضع نفسها في الوضع النفسي والاقتصادي للأهل. وعندما انتقلت اسرتي من وضعها الاقتصادي المعقول، – لأننا كنا أسرة فلاحية تنتج خبزها

وتحرث حقلها وتربي خيولها - إلى وضع الاسرة اللاجئة التي تعيش حياة اجتماعية في منتهى القسوة (كنا ننام خمسة أشخاص في غرفة واحدة)، عندها شعرنا بالحرمان وحمّلنا أهلنا مسؤولية هذا الحرمان. وبالطبع، هذا الوضع المعاشي الصعب جعل الأهل أقسى مما كانوا عليه في السابق، وبالتالي كان انطباعي عن قسوة أمي انطباعا خاطئاً، لأنها كانت تضطر إلى السير مسافات طويلة لكي تحمل لنا الماء، الامر الذي لم يكن يسمح لها بالتعبير عن عواطفها تجاهنا، وهذا ما ادركته فيما بعد. وانني أعتذر الآن عن هذا الشعور المبكر، وقد عبرت لها كثيراً ومراراً عن اعتذاري، وأهديتها الكثير من القصائد.

وعندما كنت في السجن زارتني وهي تحمل الفواكه والقهوة، ولا أنسى حزنها عندما صادر السجان أبريق القهوة وسكبه على الأرض، ولا أنسى دموعها، لذلك كتبت لها اعترافاً شخصياً في زنزانتي، على علبة سجائر، أقول فيه :

أحنّ إلى خبز أمّي
وقهوة أمّي
ولمسة أمّي ..
وتكبر فيّ الطفولة
يوماً على صدر أمي
وأعشق عمري لأنّي
إذا متّ،
أخجل من دمع أمّي.

وكنت أظن أن هذا اعتذار شخصي من طفل إلى أمه، ولم أعرف أن هذا الكلام سيتحول إلى أغنية يغنيها ملايين الأطفال العرب. هذا يعني أن الشعر يأتي من إحساس شخصي وأشياء حميمة، وليس من الاسئلة الكبرى لأن هذه تنبثق من اسئلة صغرى، ولأنه تبين أن هذا الطفل ليس فيّ أنا فقط بل إنه في الكثير من الأطفال، وأن أمي ليست أماً شخصية بل أم عامة.

* محمود درويش، أنت فلسطيني وأنت شهير، وشهير جداً، ولربما هنالك ميل إلى جعلك ناطقاً رسمياً باسم الفلسطينيين. هل الشاعر هو بالضرورة ممثل الشعب بأسره وحامل أقداره، أم هو امرؤ يروي مصيره الشخصي إزاء العلاقة مع العالم؟

- لا أعتقد أن الشاعر هو ناطق رسمي باسم الأمة. الشاعر يبدأ من منطقة بريئة للتعبير عن تجربته الانسانية المحددة. وكما قلت من قبل، فإن «أنا» الشاعر مكونة من عدة ذوات، وقد تروي قصة جماعية، وهذه الأنا قد تتحول إلى أنا الآخر، وأنا العالم، لأن الأنا ليست قاهرة وليست مكونة من ذاتها فقط. أظن أن المجتمع هو الذي يقرأ الشاعر بطريقة يرى فيها ذاته الجماعية، ولذلك فهو الذي يعتبره ناطقاً بإسم الجماعة. لذلك فإن طريقة القراءة، وطريقة عثور القارئ على مستويات للقراءة ذات أبعاد أكبر من البعد الجمالي، تجعل المجتمع يرى في الشاعر نوعاً من الصوت الذي يعبر عن الجماعة. ولا أرى تناقضاً في ذلك، وخاصة في حالتي الانسانية المحددة. مثلاً، حين كنت أروي بعض جوانب طفولتي لم أكن أروي حكاية خاصة، ولكن كذلك لم أكن أنوي أن أروي طفولة عامة. وحدث أن تطابقت روايتي الانسانية مع روايات وحكايات الجماعة. وإذا أردت أن أكون أكثر صراحة، فإنني أقول أن اعتباري ناطقاً بإسم جماليات عامة لا يسعدني كثيراً إلا بقدر ما يسعدني التواصل بين النص الشعري والقارئ.

إذن أنا لست ناطقاً بإسم الشعب الفلسطيني، ولكن يسعدني أن يجد الشعب الفلسطيني وقراء عرب وأوروبيون آخرون، ما يعنيهم وما هو مشترك مع ما تنطوي عليه نصوصي.

* ذكرت قبل قليل أنك درست في مدرسة اسرائيلية، وتتكلم العبرية بطلاقة، ولا تخفي أنه كانت لك علاقة بامرأة اسرائيلية ذات يوم. لقد كتبت عن ذلك العشق، فهل كان هاماً، ولماذا انقطع؟

- أحب أن أتكلم عن هذا الموضوع على مستوى الاستعارة فقط، لانني لا أكتب الآن مذكراتي لكي أقول الوقائع وأقتبس الاسماء. ولا أعرف مصير هذه المرأة الآن، فقد تكون في وظيفة أمنية ربما أو دبلوماسية، وربما كانت هذه المرأة متخيلة. أو هي تركيب لغوي لأكثر من تجربة سميتها بهذا الاسم: ريتا. ولكنني استطيع القول أنني لا أعرف امرأة بهذا الاسم لانه اسم فني، ولكنه ليس خالياً من ملامح شخصية محددة، ومن تجربة انسانية محددة.

* ولكنني من خلال قصائدك تلك، التي أحملها في قلبي وربما في جسدي، يبدو لي أن تلك القصة وقعت بالفعل، وأن الحب الذي جمعكما على المستوى الفيزيائي والحسي، كان مهدداً على الدوام بحقيقة انكما لا تنتميان إلى شعب واحد. الشعر سلاح كما تعرف، فماذا تقول؟

- إذا كان يريحك أن أعترف بأن هذه المرأة موجودة، فهي موجودة أو كانت موجودة. تلك كانت قصة حقيقية محفورة عميقاً في جسدي. على المستوى الحسي وعلى المستوى المعرفي كانت هذه العلاقة مجالاً لحرية حوار بين الأنا والآخر. وهذه المرأة حملت دلالات الصراع الدائر في الشارع وتحت الشرفة. في الغرفة كنا متحررين من الاسماء، ومن الهويات القومية، ومن الفوارق. ولكن تحت الشرفة هناك حرب بين الشعبين، ولذلك فهذه القصة تحمل أكثر من حدود العلاقة الحميمة بين الرجل والمرأة، وتذهب إلى طريقة قراءة المختلف، ومدى قدرة الخارج على قمع الداخل الانساني فينا. هل تريدين معلومات اخرى عن هذه المرأة؟

* نعم، أريد كثيراً! هل تذكر رائحتها بالياسمين؟ ما لون عينيها؟

- إذا أتيح لي أن أعرف حساسيتي تجاه المرأة، فأنا أحمل من المرأة رائحتها. لكل امرأة رائحة خاصة ولا أقصد رائحة العطر الذي تستخدمه بالطبع، بل رائحة نفسيتها وشخصيتها وحضورها، ورائحة العلاقة ذاتها. فأنا تطاردني الرائحة كما يطارد سمك القرش رائحة الدم. أنا ضحية الرائحة، وهي كلب البحر وأنا الضحية ولكنني هنا أكشف اسراراً خطيرة جداً، وأطرح نفسي للابتزاز، اسمحي لي بالاحتفاظ ببعض الاسرار.

تريدين أكثر؟

* نعم، أريد أكثر! (ضحك)

- ماذا تريدين أن تعرفي؟

* يقولون أنك تعرف التوراة جيداً، وأنك قرأت وأعدت قراءة «نشيد الإنشاد» وينتظر منك أن تعيد كتابته؟

- بغض النظر عن المصادر الحقيقية لهذا النص الشعري العظيم، سواء كانت مصادر فرعونية أو سومرية فليس هذا مهماً. المهم أن هذا النص هو جزء من التوراة وهو أحد النصوص الأساسية في الشعر الإنساني، ولم ينج أي شاعر في العالم من سحر التعامل مع هذا النص. ويحتاج الانسان إلى طاقة وقوة لكي يحمي نفسه من إغراء التقليد، لأن هذا النص يحرض أي شاعر على تقليده، وأخطر شيء أن تدخل في مبارزة مع الشعر الرعوي. فأنا دائم الزيارة لهذه الاشعار الجميلة، ولكن لا أجرؤ على أن أقلدها، وإن كنت أتمثلها. وفي عملي الشعري الأخير الذي أعكف على كتابته الآن، هنالك أصداء من هذا النص، وإنني اسمي «نشيد الإنشاد» كأحد مصادري. ولكنني أبحث عن شولاميت! لا أدري إذا كنت الملك سليمان، ولكنني أبحث عن شولاميت!

* في قصيدتك «يوميات جرح فلسطيني» يبدأ النص هكذا :

نحن في حلّ من التذكار فالكرمل فينا

وعلى أهدابنا عشب الجليل

لا تقولي : ليتنا نركض كالنهر اليها ،

لا تقولي!

نحن في لحم بلادي .. وهي فينا!

ماذا تعني لك تلك البلاد التي في جسدك، وفي روحك، وفي مخيلتك؟

– هي، مرة أخرى، محاولة لتثبيت الأرض في اللغة، وفي الجسد. في الحالة الفلسطينية هنالك شيء ذو خصوصية محددة، وهو إنه عندما هاجر الفلسطينيون وهجروا، حملوا مفاتيحهم معهم وكانوا حريصين على التأكد من أن مفاتيحهم محفوظة في مكان مأمون، سواء أكان في المهجر أم في المنفى. بهذا المعنى كان المفتاح يحمل البيت، أي أن البيت كان محمولاً، وإن الذي خرج ليس الشخص فقط بل الأرض ذاتها كانت تهاجر معه. فأينما ذهب الفلسطيني كان يشعر بالحاجة إلى الشعور، في الوعي أو اللاوعي، أنه إنما كان يحمل المكان معه، المتنقل التائه هو الشخص، والمكان أيضاً. ولذلك لدي كثير من التعبيرات التي تتحدث عن الوطن كحقيبة، سواء «وطني ليس حقيبة» أو «وطني حقيبة» لأن الإستعارة واحدة : إنني ما زلت أملكه، على الأقل في مستوى الذاكرة والذكرى.

* لديك قصيدة «جندي يحلم بالزنابق البيضاء» أثارت غضب عدد من رفاقك العرب، وربما بعض أصدقائك الفلسطينيين. هل تروي لنا ظروف تلك القصيدة؟

– أصل القصيدة حكاية حقيقية. قبل حرب ١٩٦٧ كنت أسكن في حيفا، وكان الحي مختلطاً يسكن فيه العرب واليهود. وأنا منذ صغري لي أصدقاء كثيرون من اليهود، ولم تكن عندي صورة نمطية عن الأفراد اليهود. قصتي مع اليهود حافلة : الحاكم العسكري الذي هددني كان يهودياً، معلمتي للغة العبرية كانت يهودية وهي التي شجعتني وفتحت فيّ حاسة الأدب، وعشيقتي الأولى كانت يهودية، القاضية الأولى التي حكمتني كانت يهودية. اليهود بينهم السيئ وبينهم الجيد، وهم ليسوا ملائكة كما يريدون أن يقولوا عن أنفسهم، وليسوا شياطين. وهذا ما يشير إلى أنهم شعب طبيعي، ومن حسناتهم أنهم ليسوا فقط شياطين أو ملائكة، وهم مجموعة من الشياطين والملائكة.

فقبل الحرب جاءني أحد أصدقائي اليهود ليودعني قبل الذهاب إلى حرب لا يعرف ما إذا كان سيعود منها. ولا أرى حرجاً من القول الآن أن الاسرائيليين ذهبوا إلى هذه الحرب بخوف شديد، وكثير من أصدقائي اليهود طلبوا مني أن اساعدهم في حالة دخول الجيش المصري إلى حيفا. وبعد الحرب جاءني الصديق، وكان منتصراً طبعاً، وقال بأنه سيرحل عن هذه البلاد إلى الأبد، وسيهاجر إلى فرنسا، (وأرجو أنه يشاهدنا الآن). فأنا في هذه القصيدة رويت سيرة ذاتية لهذا الشخص، الذي كان ينظر إلى الوطن نظرة بسيطة جداً غير محملة بشحنة إيديولوجية. لقد جاء لكي يعيش ويتمنى رؤية الحمام يحلق فوق مبنى وزارة الدفاع. ولقد اخترت هذا الشخص كنموذج للتناقض بين الوطن الخرافي والوطن الواقعي، ولكي أتكلم عن قسوة الحرب من خلال حب جندي عادي للزنابق البيضاء. هي كانت عبارة عن قصيدة وداع لصديق خاض الحرب وانتصر فيها، ولكنه لم يتحمل قسوة الانتصار، ولم يتحمل كونه محتلاً للآخرين. الغريب أن الذين غضبوا من هذه القصيدة ليس العرب في الخارج. كنت آنذاك في الحزب الشيوعي، لأنه كان الاطار الوحيد للدفاع عن حقوق العرب، والصيغة الوحيدة للتعايش بين العرب واليهود. فوجئت أن المكتب السياسي ناقش هذه القصيدة، وفهم أحد الأعضاء أن الحل الحقيقي هو أن يرحل الاسرائيليون لكي يريحوا ضميرهم.

* كيف ترى وضع شعبك اليوم، وماذا عن العملية السلمية، وهل هنالك أمل؟

- نستطيع القول أن الحرب العربية - الاسرائيلية قد انتهت في المدى المنظور. ونحن الآن في مرحلة ما بعد الحرب بالمعنى الكلاسيكي للكلمة، ونحن في مرحلة ما قبل السلام، ونحن في أكثر المناطق الفكرية غموضا. خارجون من حرب، وذاهبون إلى سلام يهرب منا. السلام لم يحل حتى الآن، وهنالك خطب جميلة حول السلام، ونظريات امريكية ذرائعية تتكلم عن «عملية» سلام، وهي عملية تمشي، وتوحي بأن هناك شيئاً يمشي . ولكنه ليس السلام كجوهر وكإتفاق محدد يحدد للسلام شروطه الواقعية ويحدد مفاهيمه المتعلقة بربط السلام بموضوع الحرية، وبإعتراف اسرائيلي يعادل الاعتراف الفلسطيني باسرائيل. إن من المعروف أن الفلسطينيين إعترفوا بحق اسرائيل ليس فقط حول حدود التقسيم، بل اعترفوا بها حسب حدود ١٩٦٧، وحسب معلوماتي فإن هذا هو أول اعتراف بهذه الحدود. حتى اسرائيل لم تعلن أن هذه هي حدودها النهائية، والامريكيون لم يعترفوا، وكذلك الفرنسيون وسواهم. إذن حجم العطاء الفلسطيني لاسرائيل حول حدودها وحقها في الوجود وتأجيل الملفات الساخنة، كموضوع اللاجئين والقدس والمستوطنات وحق تقرير المصير وشكل الاستقلال الفلسطيني .. كل هذه موضوعات مؤجلة.

التغيير الذي حدث على الثقافة السياسية الفلسطينية، وعلى القلب المجتمعي الفلسطيني، لا يعادله أبداً التطور على مستوى الوعي والثقافة الاسرائيليين. لقد وُضعَ المجتمع الفلسطيني في مرحلة انتقالية تجريبية، لا تتألف من الانتقال من احتلال إلى تحرر بل من أرض مسيطر عليها وليست محتلة بموجب هذه الاتفاقيات، إلى مفاوضات حول هدف غير محدد. ومع ذلك قبِلَ الفلسطينيون، قادتهم ومجتمعهم، هذا الواقع الجديد على أمل أن تكون هناك دينامية وحيوية توصل الوعي الاسرائيلي إلى مستوى تربوي سياسي آخر، وعلى أمل أن يعترفوا بحق الفلسطينيين في السيادة على أرضهم لأن في ذلك مصلحة لاسرائيل لتذهب إلى إمكانيات العثور على شرعية في الشرق الأوسط. لا يمكن أن يقوم سلام اسرائيلي - عربي بدون أن يجري حل المشكلة الفلسطينية.

إذن، ثمن الاعتراف الفلسطيني باسرائيل أكبر بكثير مما قدر الاسرائيليون، ومع ذلك حدث شيء في المجتمع الاسرائيلي يعبر عن خوف أو تردد من السلام، أو يعبر عن عدم نضج تجاه الاعتراف بالفلسطينيين كشعب وليس كأفراد أو مجموعات. أدى التطور بأن صار المجتمع الاسرائيلي، ضمن خيار ديمقراطي غير متحرر من التضليل الاعلامي بالطبع، وجاءت حكومة نتنياهو. ومن الواضح أن السيد نتنياهو، وهو رجل ساحر اعلامياً، لا يريد اتفاق اوسلو ليس لأنه يفتقر إلى الروح البراغماتية، ولكن لأنه محمل بإئتلاف حكومي هو مزيج من أنصاف الأنبياء وأنصاف الجنرالات، وثمة فوضى ثقافية - سياسية، وتوازنات ثقيلة جداً دفعت نتنياهو إلى القول أنه سيواصل العملية السلمية، ولكنه سيجري التعديلات على اوسلو أو يطرح قراءة مختلفة للإتفاقات.

وإذا توجب تعديل تلك الإتفاقات فإن التعديل ينبغي أن يكون لصالح الفلسطينيين وليس العكس. ولكن حتى هذه التي لا تلبي طلبات الفلسطينيين لا ترضي حكومة نتنياهو. وهذا هو إطار الحد الأدنى الذي يمكن أن يجري حوله بحث السلام. طبعاً كلامي لا يعني دفاعاً عن اوسلو.

* حتى أنك استقلت من اللجنة التنفيذية لماذا؟

- قرأت نصوص اوسلو بحد أدنى من العدالة للفلسطينيين. هذه الإتفاقات لا تعرف الأرض الفلسطينية المحتلة بأنها محتلة، وبالتالي لم يرد في تلك النصوص أي تعبير يتضمن الإنسحاب . والحديث عن «إعادة إنتشار» في الضفة الغربية يعني أن السيادة الاسرائيلية تامة، وإلا لاستخدموا تعبير الإنسحاب. ثانياً، القضايا الساخنة هي جوهر الصراع العربي - الاسرائيلي، لأن قبل هذا الملفات لم تكن هناك قضية اسمها غزة وأريحا، هنالك قضية

فلسطينية حية منذ عام ١٩٤٨. الاتفاق تعامل مع بعض جوانب القضية الفلسطينية فيما بعد الانتفاضة، وأراد الاسرائيليون حل مشكلاتهم الامنية، والحفاظ على سمعتهم الدولية من خلال وضع الفلسطينيين في مرحلة تجريبية ووضعوا الأمن كمفهوم مستقل تماماً عن مفهوم السلام، وأرادوا أن يفرضوا مفهومهم للسلام في منطقة بعيدة تماماً عن علاقته بالحرية والتحرر. السيد نتنياهو تمسك بالأمن كأنه فكرة مقدسة، وجاءت حكومته لتدافع عن الأمن كمفهوم مستقل عن السلام وعن العدالة تجاه الفلسطينيين.

هنالك اليوم نظرتان أوروبيتان إلى الموضوع : هنالك رأي يقول أنه لا ينبغي لنا أن نضغط على اسرائيل، وأن نعاملها بحنان، وأن نقدم لها الشوكولا والسكاكر.

* وأن يعطيها الامريكيون العلكة؟

– نعم، لكي تطمئن، لأنه لا يمكن فرض السلام على اسرائيل، الذين يفرض عليهم السلام هم العرب وحدهم، واسرائيل لا يفرض عليها شيء لأنها مجتمع ديمقراطي من حقه أن لا يقبل السلام. هذا الرأي يقول بضرورة مراعاة الخصوصية اليهودية – الاسرائيلية، وخوفهم الغريزي من الماضي والمستقبل، ومن الآن، وخوفهم من تقلب الطقس بعد عشرين عاماً! علينا أن نعطيهم الضمانات بأن التاريخ سوف يبقى في خدمتهم إلى الأبد. بموجب هذا الموقف يشعر الاسرائيليون انهم فوق القانون، ولأول مرة في التاريخ البشري يسمح الجلاد لنفسه بأن يكون جلاداً مقدساً، لأنه يحمل التوراة، ويحمل الهولوكوست، ويحمل عذاب النفي، وبالتالي يحق له أن يفعل ما يشاء. إنه يخاطبنا بمفهوم الحق الإلهي، لقد كان هنا قبل ٣٠٠٠ سنة، وتسأله ماذا فعل التاريخ خلال ذلك، فيقول : التاريخ لم يفعل شيئاً، والأرض كانت خالية من السكان. نحن بالتالي أمام ظاهرة جلاد مقدس.

وهنالك رأي آخر يقول أن هذا «الدلع» الاسرائيلي، وهذه الغطرسة الاسرائيلية، يجب ان تتعرض لضغط حقيقي، لكي تقتنع بضرورات مصلحتها، وأن تعطي الفلسطينيين حقوقهم، وإلا سيبقى الواقع مفتوحاً على كل الاحتمالات الخطرة جداً. لذلك على المجتمع الدولي أن لا يكتفي بالمعالجة النظرية، وعليه أن يمارس ضغطاً حقيقياً على اسرائيل. ولكن حتى لو وقع هذا الضغط، فإن الاسرائيليين سيظلون مطمئنين إلى أن ضغط القيصر الأمريكي الأكبر سوف يحمي القيصر الاسرائيلي الأصغر بواسطة حق الفيتو الشهير.

بهذا المعنى العالم كله محتل : الارادة الدولية، والثقافة السياسية الدولية، لأن العالم كله لا يستطيع أن يقنع نتنياهو بقبول أسوأ سلام ممكن مثل أوسلو! العالم لا يطالب السيد نتنياهو بتحقيق سلام حقيقي، بل يطالبه بتحسين شروط التبعية، وبتحقيق إتفاق سماه عاموس عوز «الانتصار الثاني للصهيونية» العالم يريد من نتنياهو أن يدافع عن انتصار الصهيونية الثاني!

محمود درويش

سجّل الحوار: جريدة «القدس» المقدسية.

ذاكرة عادية في زمن غير عادي

١٩٧٧ : مرحلة الطفل الباكي. شعري على كتفي، صندل جلد. رام الله صيفاً.. حيث أنظر لوحة رخيصة لطفل أشقر، على عنقه منديل أحمر مربوط على طريقة «رعاة البقر»، شعره مسترسل ومفروق إلى الجانب، يبكي. تطلّ اللوحة ليلاً من الشبابيك، معلقة في البيوت والصالونات، تباع في الشوارع. تكتب المخابرات عن اللوحة. مفتاح الروح هو التحول من الحزن إلى الغضب، ومن الخوف إلى...

١٩٨١ : الاحتلال يترك احساساً بالعجز والتوتر. من أحلام عينة من طلاب جامعة بيرزيت: «الجيش يطاردني، رجلي ثقيلة وكبيرة لا أستطيع أن أسحبها أو أن أهرب». تذكرت أين رأيت رِجلاً كهذه تخرج من الحلم: في لوحة لبيكاسو.

كنا بدأنا نفقد القدرة على البكاء. أعني بأن الطفل الباكي كان لحظة صلب المسيح الذي فينا: مخلصنا، بطلنا، المكفر عن عجزنا، كان مصلوباً وكنا نبكي. وفقدنا بالتدريج التعاطف. وبدأ التحضير السري لاغتيال قدرتنا على الضحك: الاتجاه إلى مقتل ناجي العلي. حرية الروح في الرقص والضحك. والرقص ـ باستثناء الشعبي منه ـ كان لم يزل انحرافاً وبغاءً، والضحك سيغتال.

أتدرب على الكاراتيه في بيت مستطيل من ثلاث غرف مصفوفة صفاً. أمام الشباك حرش صنوبر ومستشفى. والصنوبر لا يدعو للفرح: وجدوا شخصاً مشنوقاً في الحرش ذات صباح! انتحار؟ جاسوس؟ وطني صَفّته المخابرات؟ مَن يدري! أنام في آخر غرفة، لا أغلق باباً بمفتاح، كي أدرب نفسي على الاستيقاظ لدى سماع أية حركة. عند المدخل، من الداخل جرس ضخم غطاه العنكبوت. الجرس، ليلاً، بدأ يضرب بعنف، وكان خارباً منذ سكنت! ووجدتني واقفاً مستفزاً: كانت طاقة قصوى تسري في جسدي حدّ أنني شعرت بكل عرق فيه، طاقة كامنة استيقظت، وركضت للباب، وفتحته، لا أحد! ضوء قمر. الجرس ما زال يرن بأعنف ما يمكن، أمسكه بيدي وبمجرد أن أبعدها يواصل الزعيق. حشوت فيه ورقة كي يسكت! قمر. صمت. هل البيت مسكون؟؟ حتى ولو! تعلّمت من الكاراتيه أن الحياة فن مراقصة الأشباح التي في ذهننا! أقرأ عن السريالية! عرق، هذيان، وأكتب الفصل الأول في «الضفة الثالثة لنهر الأردن». وأبدأ «سقوط الجدار السابع: الصراع النفسي في الأدب». أيامها كان يتم تأسيس روابط القرى، الحكم للزعران، والمخدرات، والجواسيس.

ورحلوا عن بيروت ـ هم، نحن الذين في الخارج. قمر. سطح بيتنا خلف سجن رام الله، راقبت الغيم، أريد أن أكتشف كيف تسري في جسدي طاقة الكون يا جسدي الذي... فرأيت الميناء في التلفزيون: قلت بأن الفلسطينيين كانوا عبدة نار ومن شعوب البحار، وعادوا الى أصلهم.

فوزي البكري، الشاعر، «صعلوك القدس القديمة وضميرها»، في مقهى صغير في زقاق في شارع صلاح الدين قال

لي: في داخلي جثة تتعفن! أشمّ الرائحة! سأفقد الوعي إن ذبحت دجاجة، ولكن أحسّ بأن هذه «القضية» لن تحل إلا بالدماء.

فقدنا الثقة بأي شخص أو شيء: كل وجه يخفي وجوهاً، من يسكن معك تكتشف انه جاسوس، أو يعتقل فجأة: منفّذ عمليات عسكرية، بطل. إن سألت أي سؤال، لأي شخص عن حياته الخاصة فقد تكون جاسوساً، وان لم تسأل وجلس معك جاسوس فأنت «مش نظيف»، علامة سؤال. صرت لا تعرف من أنت، أنت في ذهن البقية وأنت في عينيك عالمان منفصلان.

١٩٨٥ : يستشهد شاب. وصل تشيك بـ ١٢ ألف دينار. هل كان يعرف؟ أسأل المقيمين معه في الشقة نفسها. «لا ندري! لكنه استحمّ في ليلة المظاهرة، وودعنا». فقدنا الثقة بكل شيء. في فيلا على حافة الحد بين القدس الشرقية والغربية، ليلاً، والأضواء الصفراء (الأصفر لون الخوف) تسيل على سواد الاسفلت. في بلكون زجاجي أمامه حديقة، وقف سعيد مراد (موسيقار فرقة «صابرين» التي كتبتُ أغلبية أغانيها) يقول : اكتب عن الشعب! قلت أنظر للشارع : كل الشبابيك مغلقة، لا أحد يفتح لأحد أو على أحد، ذرات خائفة في جحور خاصة! «الشعب» وهم، كلمة تدل على جماعة متخيلة، وتجمع كل هذه العوالم المغلقة، حيث لا يوجد لي بيت، في ركام واحد. سأسافر! هل سمعت عن طعن جنود من قبل صبايا وشباب لا ينتمون لأي تيار؟

كان جفاف، تدخين ثقيل: المخابرات تكتب عن الظاهرة: «لن نتنبأ بعمليات ينفذها أشخاص بلا سوابق أمنية». أفكر أنا أيضاً: قوة تتململ تحت السطح، خارج كل الأطر، وخارج المنظمة!

رام الله ليلاً : أعود إلى البيت، وفي الطريق أتمتم:

«هاي مدينة مثل البير
المشاوير تودي وين؟ تودي وين؟ ومناقير
مناقير الليل إثنين، بتعمي العين ومقادير
مقادير وغربتين وغربتين وخفت يصير
الشارع سيل يغرق ناس!»

أغنية – نبوءة بالهزة القادمة:

«وأمي صبرا قالت مرّة أفواج أفواج يهبّوا الناس». في بيت مع رفاق في الصعلكة، الآن صار سوبرماركت، نعربد ونعزف العود ونغني. سافرت!

١٩٨٧ : أعود قبل الانتفاضة بشهرين. عالم جديد: موديلات، قصات شعر غريبة، أحاديث لا صلة لها بالسياسة. أحادث الجميع، في محاولة لفهم الحال: تجمع جميع الحركة الطلابية (كنت قد أصبحت أستاذاً في الجامعة) على ان هذا جيل لا يهتم بشيء إلا الجنس والموضة. إشاعات مرعبة عن التفكك الجمعي : جاسوس بالتعاون مع صالونات قص شعر يخدر ويغتصب ويصوّر ويسقط عشرات النساء، سجناء وطنيون يلفون بعد الخروج من السجن على بيوت أصدقائهم في السجن ويضاجعون نساءهم، انتشار المخدرات، شبكات جاسوسية جديدة، منظمة التحرير هامشية. و.. بدأت الانتفاضة!

تبخرت الحركة الطلابية، العمود الفقري لحركة الداخل، لم يعرف أحد أن... أن... لا لغة! مجرد حركة صغيرة في غزة. لكن أستمع في غرفة صغيرة تطل على غرب رام الله إلى الراديو عن ضرب حجارة على الجيش في قرية «أبو غوش»! قلت للمخرج المسرحي يعقوب إسماعيل القاعد على كرسي قش صغير محدقاً في عتمة الخارج : إن وَصَلَت

لبو غوش معناتو إشي غريب بيصير في كل المنطقة!

كنت استأجرت بيتاً واسعاً. وكنت أنوي نشر مجموعة قصص قصيرة، وأتدرب ساعات على الكاراتيه و«التاي تشي» (كونغ فو صينية تشبه التصوير البطيء في السينما)، وكنت أنوي نسف كل نمط تفكيري السابق بالإستناد إلى التاي تشي وشعر لاو – تسو وكتب «حكماء الشرق المقدسة». وكأنني كنت على موعد مع تغير العالم: بدأت الانتفاضة. منذر، صديق من أريحا، كوميدي، جدع، يتقن الطرنيب، أهدى لي قطاً فسميته بـ «منذر». أعزّ مخلوق علي في تلك الأيام: ألاعبه وأسميه «يا معلمي». سرعة ردة فعله، قدرته على أن يلف جسده في الهواء ويسقط واقفاً، طراوة العضلات التي تعلمني أن الناس فقدوا المرونة والطراوة، وأهم شيء: غريزة القط الأولية التي تجعله يحمي وجوده بدون تفكير. سألت مدرب الكاراتيه، حسن الحلواني، ذات يوم، ماذا أفعل لأصبح لاعباً جيداً (وكنت في دورة الحزام الأسود) قال: مثل الـ «بس»: تجنب الخصم ما استطعت إلى ذلك سبيلا، وإن وقعت الواقعة كن شرساً!.

كان الاحتلال يرسّخ في الروح الشعور بعجزها، لكي نعتقد بأننا جبناء. التاي تشي كانت تكشف لي أن الكون لعبة وعي، وأن طاقة الكون هي التي تسري فينا: نحن معبر الطاقات لا بدايتها ولا نهايتها، وفن استخدام الطاقة يعتمد على الانسياب. القتال رقص. والانتفاضة لعبة مع الموت. كانت تقلقني فكرة أنني قد أكون جباناً، والآن، فالشوارع مفتوحة لأبحث فيها عن الجواب! الكتب؟ الشعر؟ الفن؟ شعري كان ينبع من نقص في الحياة، قطرة قطرة، حتى، وليس نبعاً. يكون الفن أعلى من الحياة عندما تكون الحياة بائسة! والآن الحياة أعلى من الفن، يأتي الشعر من الحياة، ببساطة، بدل أن تأتي الحياة من الشعر!

ضاع أول ديوان شعر لي: كان في المطبعة عندما تخلخلت الروح في الانتفاضة. لم أسأل عنه، وضاعت القصص القصيرة ولم أسأل. كنت أكتب في السابعة مساء كل ليلة في ديوان «الرؤيا»: ومنذر، القط، يلعب بالقلم، صاعداً أولاً إلى حضني، ثم إلى طاولة المطبخ الحمراء، ليجلس على الورق الملوّن. أحياناً أترك القصيدة وأراقبه: ضاحكاً ينتفض فجأة ويركض خلف ظله، وكلما أسرع هو، أسرع ظله فأسرع أكثر، في الصالة الواسعة. ولا ينام إلا في سريري، وإن حركت يدي أثناء النوم قفز متراً إلى الأعلى وانقض عليها، معتقداً، ربما، أنها أفعى. ويلعب بشعري. طردته من غرفة النوم. ظل ساهراً يموء ويخرمش الباب، أعدته. في صندوق التهوية كنت أخفي كمامات مضادة للغاز، من تصميم محلي، إن عز علي الهواء. كنت استأجرت البيت مع جميل السائح، المغني. ليلياً يتدرب مع عيسى بولص وجمال المغربي وغيرهما على كاسيت «رصيف المدينة».

١٩٨٨: قريباً من منتصف الليل، نلعب «الطرّنيب»، في غرفة على ظهر البناية: منذر، صاحب القط، وماجد الغارق في التظاهرات والمطارد لاحقاً، وأمين، من النشطاء ومتابعي «مزاج الشارع»، وآخرون. وأمامنا تلفزيون قديم. الأخبار بالعبرية. نتابعها. صورة المذيع تبدأ بالدوران إلى أعلى الشاشة، فيعلق منذر صاحب القط: «ولك وصلنا آخر طابق! وين رايح؟». لقد استعدنا قدرتنا على الضحك!

فجأة ينفتح الباب: يدخل عمر، سمين، آخر من يصلح لمعركة فيها السرعة في الهرب، والحجر، أساس الحفاظ على الحياة. «المستوطنين نازلين الليلة عالبيرة!». منذر: «يلعن اللّي نفضهم! فش عندهم شدّة يلعبو طرنيب! نكدوا علينا خلقنا». تسرع بنا سيارة إلى المنارة، نحو مستشفى رام الله، ولا شبح في الشارع. أضواء صفراء. قمامة. سيارة تعبر في الاتجاه المقابل قادمة من جهة المستشفى، بسرعة الريح في شارع ضيق. زامور مستمر. شخص نصفه خارج من الشباك، والهواء يطير شعره، على عنقه كوفية، يرفع شارة النصر ويصرخ: P.L.O، فيعلق منذر «طب إحكي شو

فيه! ». جرحي في باب عيادة الطوارىء. ننحرف يساراً. كل مخيم قدورة في الشوارع: حواجز، إطارات تحترق، ملثمون، قضبان حديد. الطريق إلى البيرة مسدود. نعود. هواء بارد، أمامنا سيارة مسرعة، فجأة تتوقف عند المنارة، فتصدمها سيارتنا من الخلف، دوي اصطدام. مجموعة مستوطنين وسيارتا «حرس حدود» أمامنا. من شدة المفاجأة لم ينتبه السائق أمامنا إلى أننا صدمنا سيارته. الجيش يحاور المستوطنين، لم يسمع هو أيضاً، ونحن على بعد عدة أمتار. نستدير يساراً نحو «رُكَب»: تغيير المسار خطر.

بعد طرق مسدودة وتغيير اتجاهات نصل مركز البيرة: لا أحد! غريب! فجأة نرى عشرة من «فتح»، أياديهم في جيوبهم، على الدوار. سألناهم «قولوا للناس في السماعات عن قدوم المستوطنين، سماعات الجامع! ». «الشيخ مخبي المفتاح، بدوش يفتح! »، أجاب مراهق. «طيب سيارة مستوطن بترشنا كلنا في دقيقة هيك! لا حجار ولا حواجز! ولا بطيخ! شو نظل نسوي؟؟». الشاب المراهق ينظر إلينا باحتقار: «اللّي مش معجبو يروّح». فجأة ظهرت سيارتا «جيب» حرس حدود، من الجنوب، ووقفتا على بعد مائة متر. الأيدي على الزناد. المراهق: «مشكلتنا مع المستوطنين، مش الجيش! ما حدا يضرب عليهم! ». «خلينا نروح»، علق آخر، «هيك بننطخ عالفاضي! ». المراهق: «اللّي خايف يروّح». قلت لنفسي وأنا صامت أراقب الحوار: لحظة وضوح: هل أنا جبان، أم عاجز، أم أن مفاتيح روحي أعمق من هذا ؟ الجواب الآن: سأعرفه قبل الموت بلحظة فقط. أشعلت سيجارة ومشيت إلى صندوق قمامة واتكأت عليه! هذه أغبى لحظة موت في التاريخ!

تحركت السيارتان ببطء نحونا، ولم يذهب أحد. توقفت الأولى أمامي مباشرة: على بعد أربعة أمتار ربما. يفصلنا نصف الإسفلت، وكنت أدخن، هادئاً. ولم أكن أفكر في شيء. ماسورة السلاح تخرج، تك!

سحب الجندي الأقسام! توجهت الماسورة إليّ! نظرت إلى وجه الجندي. بقعة من النار الزرقاء والحمراء تخرج من الفوهة. وشعرت ببنطلون القطن الأسود الواسع يتطاير، دفقة رصاص في رجلي، وعندها فقط هربت نحو الجامع، مديراً ظهري للجيب. أصيبتْ أصابع يدي من الخلف بعدة رصاصات. رفعت يدي أمامي: لا دم. لمعت الفكرة: لو كان الرصاص حياً لكنت الآن في العالم الآخر. وأدركت: لست عاجزاً أو جباناً: إنني غير مقتنع فقط.

تسلقت جداراً بعلو عدة أمتار، كقط . صرت في مواجهة الجيش من نقطة أعلى. وخطر في بالي أنني في وضع يسمح بصيدي عن بعد : أمامي سياج أسلاك شائكة وعالية. قفزت فوقه إلى الجهة الأخرى. هبطت من علو ربما يزيد عن خمسة أمتار. أرض محروثة. شارع. سائل بلل قدمي في الحذاء الرياضي، شمّرت عن الساق: دم. الشارع خال، أركض. عائلة مشدوهة تقف أمام البيت وتصغي للرصاص من الجهة التي جئت منها.

في المدخل سيارة : «وصلوني المستشفى! ». السائق مُنوَّم مغناطيسياً. يفعل كل ما أقوله له: «اتبع سيارة الجيش! لن يشكُّوا في الأمر! »، حواجز : فتى ملثم: ارجع!، «رايح عالمستشفى». أخرج من السيارة وأعبر عبر حرش صنوبر. بوابة غرفة الطوارىء: شاب يقول لي : تحكيش ليش انجرحت، في عميل في غرفة الطوارىء! وَقّعتُ على سلك! دم، جرح بسيط، علاج. أخرج بعد منتصف الليل إلى غرفة يعقوب إسماعيل. هو ليس هناك، أفتح. صوت رصاص حي حول بيتي، أتوقف. سيارة صغيرة، سائقها صديق خرج من السجن قبل يومين: ينقلني إلى البيت: لا أتكلم عن شيء. عندما يُجرح أكثر من مائة ألف في سنة واحدة لا شيء يمكن الكلام عنه. منذر يلاقيني على الدرج ويموء. أحمله. لم يعد أحد من الشلة. أينهم؟؟ منذر يرجع بعد ساعتين! كوفيته كالعادة حول عنقه! يقول لاهثاً: أصبت! يكشف فخذيه: بقع زرقاء وحمراء، دفقة رصاص مطاطي (في داخل المطاط معدن)...

بلكون : أضواء لبيت روابط القرى (عصابات مسلحة). أدخل. على البلكون حبل للهرب إن اقتحموا الباب. لا

نور. أنام: فجأة صوت خطى مسرعة تحت البلكون. هدوء. بعد قليل ينسل رجل من تحت البلكون. جارنا، بحطته الملفوفة على الرأس، كالعادة. لكنه يمشي نحو الواد، إلى أين؟ يحمل تنكة ما تحت المعطف. بيته مقابل بيتنا، أفكر في الأمر. أقعد على السرير في الظلمة. وهج أحمر على الجدار، أقفز، وهج النار على الشجر. أركض للباب وأفتح: نساء يولولن، أطفال، رجال، محاولة لإشعال دكان الغاز القريب. شخص بحبل يجر القنينة المشتعلة بعيداً، آخر يغلقها؛ عائلة من عشرة أنفار تسكن فوق الدكان: كانت ستطير قبلنا؛ فكرت في جارنا. عشرات يجتمعون في بيتنا وصاحب الدكان يقول: «شراميط الحركة الوطنية اللّي عملوها». «يا زلمة شو مصلحة الحركة الوطنية في هالحكي؟». جارنا بلباسه نفسه يجلس في الصالون. التزم الصمت، أية كلمة ستشعل الحارة. لماذا اختبأ تحت البلكون؟ حمّام بيته خارجي، مقابل البلكون، كان بإمكانه أن يتظاهر بأنه ذاهب للحمّام، وإن كان ذاهباً لإشعال الدكان. لماذا نزل نحو الواد؟ هل أشعلها ونزل؟ أو لم يكن أفضل له لو أنه أشعلها ودخل بيته بسرعة؟؟ وكيف رجع؟؟ أسئلة كثيرة أخرى. وأنظر إليه. فجأة، في الصباح، لمعت في ذهني فكرة أن الجاني تخفّى بأن لبس لباساً مثل لباس جارنا. إن رآه أحد سيتهم هذا المسكين. قلت لصاحب الدكان: المخابرات ستبدأ الآن ببث الإشاعات عن الحادث، راقب من يبث الإشاعات.

لجان شعبية في منطقتنا. عشر سنوات سجن لكل من يشارك في أية لجنة. تهديدات. روابط قرى تأتي بلباس مدني إلى بيتي. فيه أدرّب أطفالاً الكاراتيه، فرق موسيقية تتدرّب، زوّار من كل صوب. لم أعد أعرف الذين في بيتي!

دخل موسيقار «صابرين» وكانت بيننا قطيعة منذ مدة: ماذا تكتب؟؟ يسأل وهو يشرب القهوة. قرأت من «الرؤيا». فلنسجل كاسيتاً: قراءات شعرية مع موسيقى! ينضم محمد مسعد (شاعر، زميلي في الكاراتيه). كانت فرق موسيقية أخرى تتدرّب في بيتنا منها «الرحالة» التي ستخرج «رصيف المدينة». آلات، أجهزة تسجيل، جدل، لعب طرنيب. تسجيل، تدخين! حتى الصباح. أخرج بلا نوم. شمس في محطة البنزين. فتاة أعرفها من الجامعة. صحفية تبكي، جميلة جداً وباردة، عادة، الآن عيونها حمر: وعرفت لماذا: على مسافة قصيرة من بيتنا دماغ شاب منثور على الحائط، بقرب الجامع: لحقوه، حاصروه في الزاوية، وعن بعد متر، على الرأس! أبكي: رجع إليّ الطفل الباكي! سابقاً، في الثمانينات، في المكان نفسه الذي كتبت فيه «هاي مدينة مثل البير» اكتشفت بأن في داخلي طفلاً. في كل بشر طفل. وقفت أمام مكتبة رام الله ليلاً وقلت له، للطفل، وكنت أبكي: متأسف! لازم أقتلك! إذا بتظل عايش أنا لازم أموت! ومددت يدي في الهواء مودّعاً، وانتهت قدرتي على البكاء. والآن؟ ها هو الطفل نفسه بعينيه الحادتين يقول: «كيفك؟؟» وصعدنا معاً في الشمس، كنت أضحك وأبكي معاً. تسجيل. تصميم غلاف. وقت أطول من اللازم.

يأتي م. ليلاً: سنوزع مؤناً في مخيم الأمعري. «الأمعري محاصر عسكرياً». «سنخترق الحصار». كيف؟ يضحك: تعال وشوف! ذهبنا! مخزن ضخم في الضواحي، نحزم المؤن في أكياس. كنا خمسة. إن مرّت دورية ستكشفنا، أقول. «أنت جديد عهالقصص، بتتعوّد!»، يرد شاب. يفسر لي: «الكشّاف الكهربائي ليلاً لا يستطيع أن يكشفك بعد مسافة معينة، إلاّ إذا تحرك جسمك! قف حتى يلفّ سيف الضوء مكملاً دائرته، ثم سر في العتم، وهكذا». نسير محمّلين بالأكياس في أزقة المخيم. تخرج امرأة علينا وتشتم: «والله العظيم ما حدا من أولادي الأربعة بيطلع بكرة في مظاهرة إذا بتعطوناش كيسين!».

نرجع متأخرين. صراع على اللجان. أغنياء يدخلون على الخط، منظمة التحرير، كنائس، جوامع، الأردن، يسار، يمين، وسط، جواسيس، كبار سن، لائحة لا يعلمها إلاّ الله. «تصوّر»، يقول لي ممثل مسرحي يأتي إلى بيتنا لنقاش مسرحيته، «تصوّر! أغنى واحد من رام الله قال بدّو يربي جاجتين، خوف تخرب الأوضاع، زيّو زي غيره!».

المستوطنون سيغيرون على الحارة. استنفار واجتماع في بيت الجيران، لكل الأعمار، نساءً ورجالاً... أولاً لا بد من طريقة للإنذار، لكي يعرف الجميع إن أتى المستوطنون. عامل يقترح شراء «زعيكا» (الزاعقة المستخدمة في سيارات الإسعاف). «الزعيكا فضيحة»، يرد آخر. «طيب، بنشتري صفّارات كرة قدم». عجوز يجلس هادئاً في العادة، يتململ، ويعلّق على الاقتراح الأخير ساخراً: «يا عمّي، هو إذا دخل على غرفة نومك مستوطن برشاش بيبجي عبالك تصفّر؟؟». ضحك. نتفق على إجتماع آخر.

يخرج الكاسيت. منذر يوزعه في أريحا، يعتقل. منذر؟ مرة وضع المحقق قدّامه مسدساً وصرخ: «شو هادا؟». منذر: «كل واحد يعرف شو هادا، بتضحك علي؟». المحقق يا ابن الشرموطة بسألك شو هادا». منذر: «هادا بسكليت!». اعتقلوه على الكاسيت. المحقق: «بتوزع أغاني؟». منذر: «إنت بس إسمعه، وإن حبيتو بتساعدني أوزعه!». حملة اعتقالات واسعة في جميع المناطق، أغلبية الشلة في السجن. آخرون تهربوا وصاروا مطاردين، واحد من الذين كانوا في حادثة البيرة معنا نزيل لخيمة رقم واحد في سجن النقب. لاحقاً سيقول لي: «صحراء. حر. ولا نبتة. أسلاك شائكة. ولا كائن حي. وإذا بعقرب (أو صرصار، لا أذكر) يزورنا: أقمنا احتفالاً له، وغنينا».

الأصدقاء تفرقوا واشتد الضغط: كان البيت لا يهدأ أبداً، كل ربع ساعة جرس، صراخ، غناء، تهديد. لم يعد أحد يأتي للبيت، من مات مات، ومن سجن سجن، ومن هرب هرب. تحذير: سيحضرون لك فخاً: مخدرات في البيت أو أسلحة، أو سيهاجمونك على حين غرّة. انقلب النظام: صرت أسهر حتى الصباح، وأنام نهاراً. ثم بدأت العمل في القدس في الإعلام... رجعت للبيت ليلاً: لا بد من إخراج صديقي منذر، وجدته على الدرج الداخلي، أتى بمجرد أن سمع المفتاح. جلس في حضني وحدقنا في بعضنا بصمت. لاحقاً أكتب هذه اللحظة:

«ينام الليل، مثل القط، في حضني وبين يدي
وأحدق في عينيه طويلاً، ويحدق في عيني
يا ليلى أحبك مثل مجنون وأفشل أن أبوح».

كان يجب أن نتودع. حملته إلى غرفة يعقوب، مشياً على الأقدام وأوصيته به خيراً، وقلت: أنا في القدس، والتهديدات لا تسمح الآن بأن أنتظم في القدوم إلى البيت، ولا أدري ماذا سيحدث!

لم أعد أرى أحداً من الشلة السابقة، إلاّ نادراً. غبت.. بعد مدة رجعت ليلاً، وكنت مشتاقاً جداً لمنذر. فذهبت لغرفة يعقوب. لا أحد في الغرفة، فتحتها، لا منذر! خرجت وأنا غاضب جداً وصرخت من معدتي: منذر! ولَه منذر! وفجأة نزل الأخ عن شجرة قريبة وأتى على مهل، على مهل. فتحتُ له علبة سردين، شعره ازداد خشونةً وميلاناً للأحمر. يعقوب ليس في البيت. مشيت لبيتنا القديم. كنت استأجرته مع فنان آخر، وتعرف على بنت سيتزوجها لاحقاً، ولم يعد يأتي، بسبب الوضع المتدهور عندي أيضاً.

كنت أتوقع فخاً، فواصلت السهر. جاء صديق قديم لم أره من زمن، ولم أسأل أين كان، وجلسنا نتحدث: قال، وهو يشرب القهوة: إن كنت بحاجة إلى أي دعم بلغني. نظرت إليه بصمت. وأكمل: اعتقالات واسعة جداً، في بعض المواقع بدأ الحسم بالسلاح! «إن استخدم السلاح لا مكان للناس العاديين مثلي. من الأفضل لي أن أترك الحارة الآن، الحركة في تراجع!،» قلت له.

القدس. أقضي وقت الفراغ في فندق الأميريكان كولوني، كل شيء هنا: صحف، مراسلون من كل العالم، تلفزيونات، جواسيس، غامضون، سياح، إلخ. أنام في المكتب. النوم في القدس يعني محاكمة عسكرية وكان يجب أن أحترس. يأتي إليَّ عازف جيتار أعرفه منذ أن كان طفلاً. نسهر في الفندق حتى ساعة متأخرة. نخرج. توقفه دورية:

يعزف على الجيتارا

ظهراً أرجع لرام الله. أفتح الباب شارداً، وأستيقظ مذهولاً: ولا قطعة أثاث في البيت، صالون فارغ تماماً، أوراق ممزقة، لا شيء في أي مكان! أجلس على الدرج الداخلي وأشعل سيجارة. اختفى الأثاث. ذهبت ليعقوب، وسألته عن منذر. قال: عاد مرة وكانت معه قطة، أقام زمناً ثم خرج ولم يعد! أحدّق في ظلمة الخارج. أستفسر عن أثاث البيت. «تلفنوا لصاحبك، جميل السائح (المغني الذي يسكن معي ولم أره من أشهر)، وقالوا له البيت مفتوح بلاش ينسرق، أحضر شاحنة ونقل كل شيء». يعقوب يعرف هذا الصاحب جيداً. يجن جنوني: ألا يكتب ورقة على الأقل؟؟ كنت من منظمي اللجان الشعبية: لم أدفع أجرة البيت تضامناً مع المهددين بالرمي في الشارع من قبل صاحب البناية. رجع الأخير من نيويورك، ومن المطار جاء إلي مباشرة: مع شلة من أشياعه، ويهدد : كنت أتدرب على الكاراتيه في الصالون، والعرق يقطر من وجهي. ويهدد. بعد مدة عرض أن يعطيني أية كمية من المال إن تركته وشأنه. المهم، لم أدفع أجرة خمسة أشهر. «سأدفع بشرط: إن عجز أحد من السكان عن الدفع لا ترمه في الشارع». بعد يومين سمعت صراخاً في الطابق الخامس: ضربت شلته شخصاً لم يدفع، وكسروا رجله ورموا أثاثه عن الدرج. صعدت. ضربوا الشخص الوحيد الذي انشق عن اللجنة وعقد صفقة مع مالك البناية. لم أتدخل: نظر إليّ بخجل، ورأيتُ زوجته وأولاده خارجين إلى المجهول. رفضت كلياً أن أدفع الأجرة بعدها. لعبوا اللعبة مع صاحبي فوجدتني بلا بيت، ولكن كنت أحتفظ بالأجرة جاهزة: إن قبل صاحب البيت الشرط، سأدفع كغيري.

وجدت نفسي في بيت جديد على طريق مستوطنة في «سطح مرحبا»، أحببت الإسم. انحسرت الحركة. وقررت ترك الصحافة. البعض يطرح في القيادة الموحدة إطلاق رصاصة الرحمة على الإنتفاضة كلها. استعادت البيروقراطية المكتبية مواقعها. القيادة الموحدة نفسها لم تعد أكثر من لجنة لصياغة البيانات. أجلس في بلكون زجاجي حتى الصباح، أراقب النجوم، وأكتب : «وتدور طريق التبانات على محورها، وأبقى واقفاً، مثل رمح على رأسه جمجمة! ». كان البيت قبل أن أسكنه مسكناً لشخص غني! أتدرب ساعات على التاي تشي، أقرأ في ثلاثة كتب فقط: التوراة، العهد الجديد، وكتابي المفضل: «فلسفة الوجود عند هيغل»، رسالة دكتوراه هربرت مركوزه، كتبها تحت إشراف مارتن هيدغر، وأسمع موسيقى من التيت. أخرج فقط لشراء السجائر والأكل. يزورني محمد مسعد ونتحاور مطوّلاً عن بروس – لي، وبنية العقل المبدع، وأصوغ ما سيصبح لاحقاً أساس رسالتي للدكتوراه. فتنني يوحنا المعمدان: كيف يأتي قديس يبشر فقط بمن هو أعلى منه، بقدوم المسيح! وأكتب أغنية عنه: «أكلك جرادة مغمسة بنقطة عسل»، حتى مقطع «وسعوا الطرقات لغزلان المحبة والسلام / جاي الحمام من الجبل جاي الحمام». أرجع للبيت، من الدكان. ضاع المفتاح. أتدلى من شباك الطابق الثاني بمطرقة وأضرب شباك البلكون الزجاجي! وترتد المطرقة إلى وجهي! أضرب بأقوى ما عندي، وأكتشف أن الأغنياء هنا، من ثوار المكاتب، ركبوا زجاجاً مضاداً للرصاص والكسر! «سطح مرحبا».

أرفس الباب برجلي وأستمع للقفل يتدحرج في الداخل. صباحاً، بعد تدريب ساعات على التاي تشي، أذهب للسوق في المنارة لأشتري أكلاً ودخاناً. أحمل الأكياس عائداً. زحام، أبواق سيارات، باعة، وأمشي في عالم لم يعد يهمني. كنت في حالة تركيز وصفاء. صوت شيء يصل أذني من الأعلى. أنظر إلى الطابق الأخير. كانت عليه نقطة للجيش، وإذا بجندي قد ألقى بحجر ضخم، بحجم نصف طوبة، من سطح البناية على السائرين في الشارع، ارتطم الحجر بسلك كهرباء ربما أو بحافة، فسمعت الصوت، من بين كل ضجيج المنارة. حدقت في الحجر بدون أن ألقي الأكياس من يدي، كان نازلاً على رأسي مباشرة: فتلافيته ووقع قربي ولمس طرف القميص فقط، ومشيت بلا تعليق.

شخص واقف أمام سيارات القدس كان يحدق فيّ، ورأى الحجر، ورأيته يبتسم لي مشدوهاً ويقول: رأيت كل شيء، ولكن لم أستطع عمل شيء! قلت له: «قحاب! لو متت أنو بدو يوكل البندورات اللّي شريتهن؟؟» ضحك.

البيت. ليل. تجوم ١٩٨٩ : كتبت «رام الله ٨٩» : «مرات بمشي لحالي بنص الليل والليل مثل النهر
وإيدي في جيبي يا بدخن يا بصفّر هيك من كثر القهر!!
كل المدينة مسكّرة
فِشّي حدا
غير الفضا والجيش
غير الهوا بِلْعب مع إضواءِ الشوارع
ولاّ في خصل الشعر!..»

استيقظ على صوت تكسير باب. خرجت بما لا يكاد يغطي عورتي. فتحت الباب: جيش برشاشات! «شو بتسوي؟» (كان يجب أن أوجه أنا هذا السؤال له). «نايم». إخبارية. دخلوا، رجل مخابرات بلباس مدني يحمل مصباحاً كهربائياً، فأنا أنام والضوء مطفأ. يبحث تحت وفي السرير، يضيء على صورة على باب المطبخ: معبد دلفي! خارطة على طول المكتب لفلسطين، كل فلسطين! يجن جنونه، أشّرت إلى الجدار المقابل: عليه خارطة أكبر من الأولى مكتوب عليها «إسرائيل» بالعبرية والإنجليزية: تشمل كل فلسطين! تجمّد في مكانه لوهلة، بصمت.

في الثمانينات اعتقلت: لم يجدوا غير لوحة سريالية لسلفادور دالي: صادروها. الآن لا شيء للمصادرة إلاّ التوراة أو العهد الجديد أو فلسفة الوجود! «وسعوا الطرقات لغزلان المحبة والسلام! جاي الحمام من الجبل».

أذهب للترويح عن نفسي لرؤية أهلي في «كوبر». لم أرَهم من أشهر، وهم على مرمى حجر. السيارة تطلق بوقها بطريقة معينة: كل القرى طوّرت «شيفرات» من هذا النوع، تتغير كل مدة، حسب الحاجة: كل سيارة لا تعرف الشيفرة ستضرب من «القوى الضاربة»: ليست «منا». أمي تقبلني: «سمعت صابوك يا مسخّم». «أكثر من هالقرد ما بِمسخ الله»، أجيبها. ويأتي الأصدقاء من الجيل الجديد، ونسهر، ولكل قصته. ونضحك. أحسست بأنني في مهرجان كوميديا. وفجأة بدأ صفير: الشيفرة الثانية للإنذار السريع. ننزل عن الدرج. «دار فلان» (متهمة بالجاسوسية) كان عندهم غريبان عن البلد، هاجموا فلاناً بالسكاكين، وأصابوه، هرب والدم ينزف منه إلى بيت «أبي عاطف» (والد مروان البرغوثي)، لم يلحقوه ونقل للمستشفى في رام الله. وتقوم قائمة الناس. شاب معي، كان محامياً أصلاً، يقول : لا تسمحوا لأحد من القوى الوطنية بالهجوم على بيت الجاني. ليش؟؟ زوجته من الحمولة كذا، ولا ذنب لها، دعوا الحمولة تحسم ما الذي يجب عمله. ليل. الحمولة تهجم على البيت. أذهب إلى جبل قريب مع أربعة أصدقاء وأراقب: البيت مطوّق: الجناة متمترسون على سطحه بقناني مولوتوف وبيض فيه مادة كيماوية خطرة، وهكذا. «نحن أبرياء»، قال صوت عن سطح البيت. «إنزل يا عرص، معك ساعة.» القصة تطول. أركب سيارة وأرجع إلى رام الله. بعدها سمعت بأن كل العائلة رحلت عن البلد، وانتهت في مستوطنة «كريات أربع». مقابلة مع الإبن على التلفزيون الإسرائيلي حول جرائم الانتفاضة.

أتى محمد مسعد إليّ من الخامسة صباحاً، يحمل كيس قهوة وكعكة وفلافل. سعدت جداً به. زرته بعد أيام وقلت له «انتهيت بشقة، ومعاش جامعي، وروتين! مستنقع! الآن حان وقت السفر، البيروقراطية سترث الحركة كلها».

الجامعة دفعت، لأول مرة، كل المعاشات التي لم نرها منذ أشهر طويلة، وكانت العملة قد سقطت إلى حد أن كل ما حصلت عليه كان يكفي فقط لتذكرة الطائرة، ومائة دولار. اشتريت التذكرة، وأتى عازف الجيتار ليلتها فغنينا أغنية

ارفجلناها، «نامي، هيّ اللّي لازم تعملي بالزبط!». وقال بأنه سيسافر هو أيضاً إلى نيويورك. وكل بدا واقفاً على جناحه! منذر سافر إلى ألمانيا ولم يعد حتى الآن. ذهبت للحصول على وثيقة سفر إلى مركز البوليس، بناية ضخمة سجنت فيها مرات، وسكنت قربها سنوات. خرج ضابط وتأمل في الكل، وكنّا صفاً، وسأل كلاً عن مهنته، ثم دعاني لمقابلة. دورزي، شعره على الصفر، أسمر، رجلاه على الطاولة أمامي، رشّاشه في حضنه. سألني إن كنت أقرأ العبرية، قلت، لا. قدم ورقة قال بأنها من إسحق رابين، وزير الدفاع، أيامها، لحل القضية: «ستأتي انتخابات، صدّقني، ومؤتمر سلام»، وكان هذا في شهر ٧ سنة ١٩٨٩. «تقوم بمقابلة نقابيين، وقياديين، ومثقفين، لكي نفهم ما الذي تريدونه». «من سيرشح نفسه للانتخابات؟». قلت له «اسأل «فتح» وبقية التنظيمات، أنا مستقل». «هل بالإمكان إنهاء الانتفاضة؟؟». «أنا أدرس فلسفة، وأنت ضابط: أنت أقدر على التقييم». «هذا حوار، أنا أتكلم كشخص، صدّقني، لماذا لا نلتقي في القدس ونكمله؟؟». «تقولون بأن القدس لكم وحدكم.» ولم أستيقظ إلاّ وأنا أحدّق من الطائرة في زرقة البحر المتوسط.

ملاحظة :

أي تشابه بين شخصيات هذا النص، بما فيها المؤلف، وبين الواقع، من اختراع خيال القارىء فقط.

حسين جميل برغوثي

رام الله

صخرة الأكروبول المقدسة

يصعد الجبل بعد عشرين قرناً الرجل الذي جاء من «بادية الشام». يصعده بشغف غامر، وكأنه يصعد الجلجلة. يصعده باحثاً عنهم: عن آبائه الذين عرفهم أكثر مما عرف أباه.

كان يهدىء نفسه وهو يصعد الدروب الحجرية، وحيداً، دروب «الصخرة» القابعة في أعالي الكون. يهدئها، كما كان يفعل، قبل عشرين عاماً، في «دمشق»، حيث كان يتمتم، في قصة «الإنزلاق نحو الداخل» : «اهدأ. اهدأ»، قبل أن يقذف بجسده الفائر على جسدها الذي كان يفور.

كان يعرف ان زيارة مثل هذه ليست لاكتشاف الأمكنة، وإنما لإعادة اكتشاف الذات. كيف يمكنه أن يهدأ، إذن؟

***

الآن، يعيد الأمر نفسه، وهو يقف تحت «الصخرة المقدسة». يريد أن يكتشفها من أسفل قبل أن يكتشفها من أعلى، لكن حركة «أثينا» الهائجة تكاد تعكر كل شيء.

في خضم تلك الحركة التي لا تهدأ، تنهض التماثيل على أعمدة رخامية شاهقة. لكأنها تحاول أن تنقذ «ناسها» من التطفل، ولا تقدر. مَنْ هذا الرجل الجميل الواقف عارياً في الضوء؟ ومَنْ هي تلك الكائنات التي تختلط خلفه بلا حدود، بلا حدود بين أنحائها وهالاتها؟ يتساءل الرجل القادم من بادية الشام؟ لا، لم يكن يتساءل. كان يقرر بتصميم، زادته روعة المكان، حدّة: «منذ الآن، عليك أن تكون كما أنتَ، أنت، تماماً، كما تحب أن تكون. وتلك أقل خسارة ذاتية ممكنة».

***

أعمدة «الأولمب»، حيث معبد «زيوس» العظيم، تنتصب تحت أقدام الصخرة المقدسة، وكأنها تريد أن تصد عنها النظرات المريبة، المنطلقة من الجنوب.

بين هذه الأعمدة الواقفة بجلال، أقف، مأخوذاً بقوة التاريخ وسطوته. أنظر. ويتحول النظر، سريعاً إلى كلام. إلى كلام بليغ وصامت. وأصير أخفّ الأعمدة من أسفل إلى أعلى. أربط بين زاوية النظر ومرأى «الأكروبول». أحاول أن أنفذ من الريبة إلى اليقين، أن أقفز من إبط «العَلْوة» إلى ذُراها. أن أبعث «زيوس» حيّاً في هذه البقعة الخالية من الضجة، في صباح «أثينا» المليء بالضوء والدعابات.

بالقرب مني، تتراكم كتل اليونانيين الذين ينتظرون الباص، «على أحرّ من الجمر». عيونهم مليئة بالبلادة واليأس. لكأنهم رأوا كل شيء وعرفوه. وأحسّني سعيداً. سعيد لأنه ما زال أمامي الكثير لأكتشفه وأراه.

***

عند منحدر الصخرة المقدسة الغربي يتربع «الآغورا» بجلال (لكأنه يريد أن يحميها من الجهة الأخرى) ينظر إليها

عطوفاً، وهي لا تنظر إليه. هي تتطلع، بعيداً، نحو البحر. البحر الذي تلمع مياهه كالفضة تحت سطوة الشمس الآخذة بالأفول.

«الأكروبول» المتسلِّطن فوقها لا يتطلّع إلى أسفل، ولا إلى الجهات المحيطة به. الأشعة المنطلقة منه تخترق الفضاء أفقياً. هكذا، تسقط في البحر الذي سيأخذها إلى مجاهل الليل. هي مغلقة عن كل شيء إلاّ عنه. وهو بدلاً من أن يأتي إليها يذهب عنها بعيداً. ومع ذلك، تظل تلاحقه دون أن تترك مكانها. ولأنه لا يستطيع أن يستقل عنها فهي مطمئنة إليه. مَدّه وجَزْره مرئيان منها بلا خُفوت. ولأنها تجلّه كثيراً تظل تصغي إليه: لا تتأفّف منه عندما ينأى، مزمجراً، عنها. وتسعد كثيراً عندما يتقرّب إليها، ناثراً فوقها رذاذه من جديد.

***

«صخرة الأكروبول» هضبة، هضبة محاطة بهضاب أخرى من جميع الجهات. وحده، البحر، يلمع غربها تحت غمام الشمس التي تبتعد بهدوء.

واقفاً فوقها يحس الكائن أنه يسيطر على عناصر الطبيعة، كلها: الضوء والريح والحجر والشجر المبثوث حولها في الهضاب وأثير الإنسانية الممزوج بالنور المتلألىء في المحيط.

هنا، يمكن أن نفهم بسهولة لِمَ اعتبرت، في القرون الأولى، «سرّة العالم القديم». وكيف شَعّتْ منها أنوار فكر شامل لا زال يسطع إلى الآن. إنها خليط عجيب من عناصر الطبيعة، حيث كل عنصر يبرز أفضل ما فيه من مزايا. هكذا نشعر، بمجرد النظر فيما حولنا، بسعادة عظمى، وكأننا نحن الذين صنعناه.

في هذا الخليط «الناطق»، والذي لا يحث إلاّ على الفرح والتأمّل، يقف الرجل القادم من «بادية الشام»، متبصّراً، وهو يقاوم شيئاً لا يدركه. «شيء» يريد أن يدفعه إلى هاوية البكاء، ولا يصل. وفجأة يصير يغني: «أصخرة أنا مالي لا تحركني / هذي البحار ولا هذي الأهاضيب؟

***

برغم مطر الصيف اللذيذ، ذباب السيّاح يتكاثر حول «الصخرة المقدسة». يحاول المطر أن يصدّهم عنها ولا ينجح. يريدونها بأي ثمن وهي لا تريد أحداً منهم. يتغالبون في ولوجها، وكأنهم سيلجون بطون أمهاتهم التي حرموا، منذ الولادة، منها.

بشر مختلف وفضاء واحد. فضاء يجسد الانسجام بين «المادة والروح» (وكأنهما شيئان منفصلان). وأكاد أسمعهم يتساءلون، بغبطة: لِمَ يبني الإنسان بمثل هذه الروعة، فيتضاءل أمام ما بناه؟

تحت أعمدتها العظمى وتماثيلها الهائلة يزحف الناس بلا تعيين. يزحفون وبهم مَسّ من نشوة غامضة، لكنها آسرة. نشوة التماهي مع التاريخ في مكانه.

***

عمّا جئتُ أبحث؟ عن الجراحة (حيث ينعقد مؤتمرها الأوروبي الذي أشارك فيه)، أم عن «أثينا» الأولى وأخلاقها؟ كنت أحسّني أتأرجح بين التاريخين: الغابر والحاضر. لا، ليس للتاريخ النكهة نفسها، ولا المقام نفسه.

كنت أحاول أن أخترق المدينة الحالية إلى أخرى غيرها. لكن المدن كالكائنات، لا أحد يعوّض أحداً آخر. لماذا لا ألتمس الحجر، إذن؟

منذ البدء، كانت تشغلني فكرة – هاجس: هل للأمكنة علاقة بالفكر الذي يتكوّن فيها؟ وكان الجواب مكتوباً على لوح الطبيعة أمامي: هضابٌ عظمى تطلُّ على بحار بلا حدود، وضوء غامر لا يعمي الرؤية بل يجلوها، وقاع

تنبت العشب كما تنبت المرمر، ألا يكفي هذا لستَرْطَة المكان وقَلْطنته؟

* * *

في «بلاكا» (حي أثينا اللاتيني)، وفي شارع بلا اسم (بلا اسم أعرف أن أقرأه) جلستُ. جلستُ قرب الليل من التعب والذهول. تحيط بي وجوه بلا تقاسيم، وأعضاء بشر لا يتكلمون. في «بلاكا» تتقاطع الهيئات بلا سبب. وأكاد أقول بلا متعة أيضاً. لكأن الصخرة امتصت كل طاقة فيهم، ولم تترك لـ «بلاكا» إلاّ الهياكل والقشور.

في «الكيِوني»، مقهاي المفضل، جلستُ أقرأ: «منذ القرن الثامن والعشرين قبل الميلاد، كانت الصخرة مأهولة. وتاريخها مرتبط بتاريخ المدينة – الدولة الأثينية، التي ستتأسس فوقها، فيما بعد.. والتي ستزدهر، بشكل خاص، في القرنين السادس والخامس ق. م.

ومنذ القرن التاسع عشر ق. م. شيّد الأيونيون فوقها أول قصر كبير وهم الذين جاؤوا بعبادة الآلهة الجميلة، المتكئة على عصاها (أثينا) التي بنوا لها معبداً فوقها..»

الرجل الأسمر، ذو الشعر الأسود الطويل، سيقطع القراءة، فوراً. يقطعها وقوفه العابس فوقي. أنظره، أنا الآخر، مكفهراً وبلا كلام. أخيراً، يبتسم، وأبتسم أنا أيضاً، وأنا أقول: «كهوَة بليزْ». فأنا لم أكن أعرف اليونانية، وهو لم يكن يعرف لغة غيرها، ما جدوى الاجتهاد، إذن؟

* * *

منذ أن يبتعد ذو الشعر الأسود الطويل، أعود إلى القراءة، من جديد: «لم تكن صخرة الأكروبول المقدسة أكبر الهضاب، ولا أعلاها. فوقها شيّدت معابد أخرى وقصور، خلال حقب متلاحقة. ومن أهم ما شيّد على الصخرة «الأوديون»، ومسرح «ديونيسوس» في القرن السادس قبل الميلاد. وكان يتسع لـ: ١٧٠٠٠ مشاهد. فيه قدمت أعمال التراجيديين الكبار مثل: «سوفوكليس» و«أوريبيدس»، وأعمال الكوميدي الخالد «أريستوفان».

وعندما احتلها الفرس في القرن الخامس ق. م. دمروا كل ما شيّد فوقها. وقد أعاد الأيونيون بناء ما دمّر عندما عادوا إليها، بعد احتلال الفرس القصير لها، و... «ومن جديد سيقطع القراءة وصول الرجل الأسمر، حاملاً ما طلبت، عابساً، وكأنه نسي أنه ابتسم منذ قليل.

* * *

علاقة حسّية تربطك بهذه الصخرة منذ أن تراها. تصعدها وأنت تتنفس بهدوء (دون سبب)، وكأنك تلامس بأنفاسك الخلود. أقدامك لا تدوس الأرض وإنما تتبارك بالتاريخ.

شِقّاتها تنفرج بودٍّ أمامك وأنت تأتيها. تدخل فيها فلا ترغب أن تخرج منها أبداً. وتخرج منها وبك شوق آخر للدخول إليها من جديد. لكأنك تماستكَ معها لا يزيدك إلاّ تعلّقاً بها، تعلّقاً بفضاء جوّال مع أنه ساكن، وبتاريخ ولّى، مع أنه حاضر فيكَ.

عظمة الشمس وسطوتها لا تلهبها بل تغويها، وجودك فيها لا يزيدها احتقاناً وإنما روعة. يُفجّر في أحجارها ما خبأته منذ قرون.

لا تُظهِر غير ما تُبطِن. تمتصُ توتّر الكائنات التي تلجها بلا ابتذال. وبلا عدائية تعيدهم من حيث أتوا راضين. أوَليْستَت هي التاريخ وقد تجسّد مكاناً؟ وهل ثمة معنى لتاريخ بلا مكان؟

* * *

في الطريق إلى «سونْيون»، وهي آخر هضْبة جنوب الصخرة المقدسة (أو أول الهضاب جنوبها) تتناثر فوق وجه

البحر فقاعات الأرض التي يسمّونها : جُزُراً. جزر هي، في الحقيقة، عيون الأرض الغاطسة تحت الماء منذ الأزل. عيونها التي تحاول أن تتنفس منها، وكأنها تريد أن تتمرّد على البحر الذي يكتم أنفاسها منذ أن كان الكوكب ماء.

في «سونيون» يعلو، معبد «بوسيدِيون»، إله البحر الذي يحرس الصخرة المقدسة من الجنوب. «بوسيدِيون» يقف فوق البحر مباشرة. يقف بأبهة خارقة للنظر. منه ترى الشمس بين يديك والقمر. وهو يقسم البحر، الذي هو إلهه، إلى قسمين: بحر إيجه على يمينه، وعلى يساره البحر الأيوني. بحران لإله واحد. وهم كلهم لحماية الصخرة المقدسة.

* * *

في «سونيون»، ثمة لغز لا يفسّر، يملأ الفضاء المحيط بمعبد «بوسيدِيون». لغز تساهم فيه الأرض والبحر والفكر الذي نشأ بينهما. لكأن ذبذبة الطبيعة، التي تبدو سعيدة باجتماع عناصرها الأساسية في فضاء واحد، لا زالت تحمل إشارات «سقراط» وشروحات «أفلاطون».

حتى المرمر المنثور حول معبد إله البحر له سحر خاص به. مرمر مُحبّب (ليس أملس تماماً) وقد جعلوه هكذا لأنه، وحده، قادر على مقاومة هواء البحر المالح. مرمر يكاد يشرح لنا تاريخه الخاص. وأي عجب في ذلك؟ لم يتأمل الكائن الحجر، لو لم يكن للحجر لغة وبيان؟

* * *

في «سونيون»، نكتشف بسهولة كيف يتآمر البحر مع الأرض ليعطيها بعض نوره، ويأخذ منها بعض هدوئها ورَساها.

نكتشف؟ نتساءل بالأحرى: ماذا يريد البحر أن يقول للأرض التي تراقبه عن كثب وبلا انقطاع؟ وماذا تقول الأرض للبحر الذي يريد أن ينأى عنها ولا يقدر؟ ولِمَ تتواطأ الشمس معهما لتغرب بأبّهة وكأنها لن تشرق، أبداً، من بعد؟

غروب الشمس في «سونيون» يجعل أعمدة المعبد تحكي. يجعلها تشرح بلغة الضوء المرتمي في البحر، كيف خلّص «بوسيديون» (أثينا) من سيطرة (كريت) عليها، وأنهى إلتهام «مينوتور» الكريتي لأبناء الأثينيين. وعندما تندفن الشمس في مياه البحر التي لا تحصى يصير المعبد يبكي. يبكي على ما حلّ به عندما تصدى للفرس الذين دمّروه، وهم في طريقهم نحو الشمال.

هذا الغروب الذي عشقه «اللورد بايرون»، حتى مات فيه، هو الذي يجعل النفس تمتلىء بارتجاجات لا تدرك.

كيف لا يشتعل الكائن وَجْداً، وقد استقر أمامه كل شيء: الضوء والمسافة، وظل الريح، وحده، طليقاً، يذهب مع الموج، وبه يعود؟

* * *

هنا، لا يحاول المرء أن يفكّ غموض شيء ولا غموض أحد. هنا، كل شيء قابل للفهم (إن لم يكن. مفهوماً ببساطة). عنصر الذات يبدو، بشكل عفوي، جزءاً من عناصر الطبيعة الأخرى. بلاغة الطبيعة وانسجام وحداتها يلغي تعقيدها المصطنع الذي نكابده بلا سبب: تعقيد فارغ وبلا أفق.

هنا ندرك أن خدعة الحداثة الكبرى تكمن في محاولتها خلق بُنى وهمية، وجعلها بديلاً للبُنى الحقيقية: بنى التاريخ الذي نحبه رغم أننا لم نعشه (من يستطيع أن يؤكد أننا لم نعشه؟).

وهنا نعرف أن صانعي تلك البنى الذهنية المجردة (مهما كانت مُحكمة البناء وبعيدة السَبْر) لم يكن بإمكانهم (ولأكُنْ في افتراضي هذا على خطأ) أن يتمتعوا بأمكنة التاريخ الحقيقية، ولا أن يعرفوا قدْر أهلها. ولذا، ربما، هم يبدعون فيما لا ينفع الابداع فيه، لأنه بلا أمكنة تحتويه. فالتاريخ مكان.

* * *

أحب الانتظار مساء على قارعة الطريق. أنا لا أنتظر أحداً قرب «الأكروبول». أنتظر أفول الضوء وظلاله الدامسة التي سترفع الصخرة المقدسة إلى السماء.

مساء، تبدو المسافات، هنا، شاسعة ومخيفة، ومنذ أن تمشيها تطوي الأرض تحت قدميك. تمشيها وأنت تتذكر أباك المشّاء، الذي كان يسوق الجمال من «ديار بكر» إلى «نصيبين»، ومنها إلى سهول «الدّرو»، حيث شجيرات الحماد القليلة العلو تتكاتف، وكأنها تريد أن تحمي بعضها من لهب الشمس سرُغْل. وخرْمَل. وحُمّيضّ. وشيح. وقيْصوم. ونباتات قصيرة، أخرى، لم تعد تذكر أسماءها، وهو ما يثير العَبْرة فيك.

جِمال مَنْ تلك التي كان أبوك يسوقها؟ ومن أي فجٍّ أخذها وراح؟ أبوك الذي كان يحملك على كتفيه ليلاً بعد ليل. يذرع بك الأرض صامتاً، كالقمر البعيد. وأنت فوقه تهز عودك الصغير، ملاحقاً به النجوم. تبحث بينها عن نجمة الصبح، لتحطوا الرحال أخيراً. لتمس قدمك الأرض. فتركض. فتبول.

ماذا بقي لك من ذلك التاريخ غير أن تذكره من بعيد. وفجأة عند أقدام الصخرة المقدسة، يبزغ القمر كما كان، وأصير أبكي. أبكي كما كان يبكي أبي أواخر الليل، عندما تدق الأوتاد لنستريح قليلاً قبل أن نبدأ الرحيل من جديد.

لا، لم أكن أتصوّر أن صخر «أثينا» سيثير أشجاني إلى هذا الحد. وبلا وجهة محددة، أصير أذرع الأرض ليلاً، وأنا أتمتم: «يا صخر قد هيّجت أشجاني / ذكّرتني أهلي وأظعاني». وأحس الدموع المنهمرة من عيني تغسل نفسي المحتقنة بها منذ سنين.

أنا الرجل القادم من بادية الشام.

خليل النعيمي
باريس

الحطة والمنديل

«تينة ليلى» حكاية شعبية من قرية طمرة سجلتها الأديبة فاطمة ذياب - ابنة القرية - كقصيدة في مجموعتها «جليد الأيام» تحت عنوان «حكاية ليلى». وبناء على أحداث الحكاية تكون ليلى «بنت مزيونة ونشمية» فيعشقها ابن عمها لكنها ترفض الزواج منه لاضطرارها لتربية إخوتها اليتامى. وتمر السنوات حتى يكبر أصغر إخوتها ويتزوج ورغم ذلك تصرّ ليلى على رفض ابن العم، فيدبر لها مكيدة لإجبارها على الزواج منه، ويتهمها بإقامة علاقة مع حرّاث القرية ويضبطهما متلبسين بالجرم عندما تعطي ليلى الحرّاث «ولعة» في صباح يوم شتائي، فيهجم ابن العم على الحرّاث ويخلع عن رأسه الحطّة، ثم يخلع منديل رأس ليلى ويأخذ معه الدليل القاطع : الحطّة والمنديل.

وكان قصد ابن العم إجبار ليلى على الزواج منه بحجة ستر عرضها. لكن مجلس الشيوخ العائلي يقرّر ذبح ليلى التي تسلم بالأمر ولا تحاول الاعتراض، وتبدي لإخوتها إمارات رضوخها وهم يقودونها نحو باب مغارة خارج القرية، وقبل ذبحها توكل أمر إثبات براءتها لباب المغارة: «ليلة الجمعة اللّي جاي، راقبوا سَوا باب المغارة، وانطروا منها إشارة، فإن خرج عامود دخان أحمر تكون مذنبة وتستحق القتل، وإن خرج منها عامود دخان أخضر تكون بريئة، وأشرف من الشرف». وفي ليلة الجمعة التالية تظهر براءة ليلى عندما يخرج العامود الأخضر من باب المغارة، وبعد سنة تنبت تينة على الباب يسميها أهل القرية «تينة ليلى».

وقد ألقت الأديبة فاطمة ذياب قصيدتها «حكاية ليلى» في أحد المهرجانات الأدبية. ويبدو أن تفاعل الجمهور مع ليلى وحكايتها بلغ كل مبلغ فما أن انتهت الأديبة من إلقاء القصيدة حتى بدأت الاتهامات تنهال عليها من كل حدب وصوب: كيف تقتلينها ؟ هذه بطلة لا تقتل!.. كيف ترضين أن تستسلم المرأة بخنوع للمجتمع الذكوري؟.. وطبعاً وقفت الأديبة فاطمة حائرة لا تدري ماذا تفعل. هل تحيي ليلى إكراماً لعيون الجمهور، وبالتحديد إكراماً لعيني تلك المرأة «الفيمينيست» (كما يحلو للرجال تسمية أية امرأة تثور على سلطة المجتمع بلَفٍّ واضح) التي شنّت حرباً علانية على الأديبة أمام الجميع؟ وما كان من الأديبة إلاّ أن أجابت بقلة حيلة: «في الواقع ليلى تُقتل، وأنا نقلت القصة بحذافيرها كما هي متداولة في القرية». عندما أخبرتني الأديبة فاطمة بوقائع التماهي مع ليلى وتينتها ابتسمت، وكعادتي حين أفلح في تقمص شخصية لقمان الحكيم تفهمت الطرفين، ففاطمة ذياب نقلت واقع النص المروي عن «واقعة» حقيقية، والفيمنيست الثائرة تسعى للقبض على واقع أفضل ولو بأضعف الإيمان: التلاعب بعناصر البنية الفوقية المتمثلة بالحكاية الشعبية. وبما أن هذا الواقع «الأفضل» يبقى في عداد المنشود لا الموجود فإنه يدخل أوتوماتيكياً في باب الفانتازيا. وبناء على هذه الفتوى تمكنت من الجمع بين النقيضين.

وفي غمار تفكيري بهذه الحادثة وقع بين يدي التساؤل التالي : «هل المعالج النفسي الجيد ممثل للواقع، أم أنه شريك في الفانتازيا ؟». فأجريت تعديلاً بسيطاً عليه وحصلت على التساؤل التالي: هل الأدب الجيد ممثل للواقع أم

أنه شريك في الفانتازيا؟ طبعاً ليس من السهل الإجابة عن هذا السؤال، فمن المؤكد أن الأدب ينطوي على جرعات واقعية وأخرى فانتازية، بهذا المقدار أو ذلك، تبعاً لطبيعة النص، والجودة لها معايير تغض النظر عن واقعيته أو فانتازيته، في الكثير من الأحيان. استمراراً لهذه التفرقة بين جرعات الواقع وجرعات الفانتازيا (أو الواقع المنشود) أتوقف عند قصيدة «فرس للغريب» (إلى شاعر عراقي) للشاعر محمود درويش (من ديوان «أحد عشر كوكباً»).

فهذه القصيدة مؤلفة من عشرين مقطعاً. لنقرأ شذرات منها:

أعد لأرثيك، عشرين عاماً من الحب.

..

لو كان جسراً عبرناه. لكنه الدار والهاوية

..

تهب جنوبية ريح موتاك. تسألني: هل أراك؟
أقول: تراني مساء قتيلاً على نشرة الشاشة الخامسة
فما نفع حريتي يا تماثيل رودان؟

..

لم يبق في صوتنا طائر واحد للرحيل إلى
سمرقند أو غيرها، فالزمان تكسر واللغة انكسرت

..

صحراء للصوت، صحراء للصمت، صحراء للعبث الأبدي

..

هنا يكتب العربي الأخير: أنا العربي الذي لم يكن
أنا العربي الذي لم يكن

..

وإن كان لا بد من عصرنا، فليكن مقبرة
كما هو، لا مثلما تتجلى سدوم الجديدة

السوداوية غالبة على أجواء القصيدة، التي أرادها الشاعر أن تكون مرثية لشاعر آخر. ونلاحظ أن الشاعر، على مدار تسعة عشر مقطعاً من أصل عشرين، يلعب دور ممثل الواقع الكئيب. أما المقطع الأخير فإنه يفاجئنا بانعطافة غير متوقعة:

.. في داخلي خارجي. لا تصدق دخان الشتاء كثيراً
فعمّا قليل سيخرج إبريل من نومنا. خارجي داخلي
فلا تكترث بالتماثيل.. سوف تطرّز بنت عراقية ثوبها
بأول زهرة لوز. وتكتب أول حرف من اسمك
على طرف السهم فوق اسمها..
في مهب العراق.

وقد وجدت هذه الخاتمة مفاجئة جداً خاصة بعد أن حرص الشاعر على إمطارنا، على مدار المقاطع السابقة، بوابل

من مفردات الواقع الثقيل: «المرثية، الهاوية، الموتى، تكسر الزمان، الصحراء، المقبرة، سدوم الجديدة». وفي النهاية رأيناه يغير رأيه ويتعمد رسم ابتسامة مبتسرة شاهراً سيف الفانتازيا في وجه الواقع.

الأديبة والشاعر، بغض النظر عن جرعتي الواقع والخيال في نصيهما، يراوحان في واقع محدد ألا وهو النص الأدبي، ففي نص الشاعر تغالب غريزة الحياة المتمثلة بالخاتمة الإبريلية الدمار الخارجي المحدق. أما نص «تينة ليلى» فإنه ينطوي على هذه المغالبة لكن في سياق إشكالية العلاقة بين «الحطة والمنديل» والذي ينتهي بدمار الطرف الأضعف. هذه النهاية المأساوية يمليها عنصر خارجي (ذكري أو ممثل لهذه الذكورة) يحيي ويميت : ابن العم، الإخوة، العادات... الخ. وفي اعتقادي ان هذه الصفة الخارجية سهلت على الجمهور الإشارة بالبنان إلى مصدر القمع وإدانته بحرقة بالغة لعل إنصاف المرأة يتحقق، ولو عبر النص. لكننا – من جهة أخرى – نقف قليلي الحيلة عندما يكون مصدر الدمار قادماً من داخل المرأة، من غريزة الموت التي قد تنهش في صدرها كما تنهش في صدر الفصيلة البشرية بناء على ما تفيد النظرية الفرويدية. في هذه الحالة ليس من السهل محاربة العدو الداخلي المطل علينا من بين ظهرانينا. وهكذا نجد بإزاء النصوص التي تتهم المصدر الخارجي بقمع المرأة حدّ محوها عن وجه الأرض (حقيقة ومجازاً)، نصوصاً تشير بوضوح إلى آفة التدمير الداخلي.

وسأبدأ فيما يلي بتعداد قاموس نصّي يدخل في باب تغليب غريزة الموت على غريزة الحياة عند المرأة. النص الأول هو قصة «عروس البحر» لأندرسون، حيث أذكر جيداً أنها أول قصة بكيت بحرقة عند قراءتها وأنا طفلة. فقد أحزنني كثيراً موت عروس البحر بالغة الرقة بعد فشلها في حبها للأمير. ولم أبك عندما راجعتها ساعة كتابة هذه الخاطرة، واكتفيت باستنباط الفقرات التي تشير لسعي هذه العروس التعيسة إلى حتفها بقدميها (بذيلها بالأحرى). وأستند، هنا على نص المكتبة الخضراء الذي قرأته وأنا طفلة. فعندما تذهب عروس البحر إلى الساحرة لاستبدال ذيلها بقدمين تقول لها الساحرة:

«أعرف ما تريدين.. إن رغباتك من الحمق بمكان، غير أنني سأعينك عليها وإن جلبت لك الشقاء والدمار.. إنك ترغبين في أن تتخلصي من ذيلك وتستعيضي عنه بالقطعتين اللتين يمشي بهما البشر، حتى يغرم بك الأمير ويتزوجك ويمنحك نفساً خالدة... سأعد لك شراباً تحملينه معك، وتشربينه عندما تصلين إلى الشاطىء، وتجلسين فوق رماله الناعمة، وسوف ترين ذيلك قد انشق على الفور إلى ما يسميه البشر ساقين جميلتين، ولكن عذابك سيكون أليما. ولسوف تخلبين ألباب البشر بجمالك الفتان وقدّك الممشوق ومشيتك الخفيفة اللطيفة، ولست أخفي عنك أن كل خطوة تخطينها ستسبب لك آلاماً مبرحة كما لو كنت تدوسين على الدبابيس، فإن وافقت على تحمل مثل هذا العذاب فإنني باذلة لك العون الذي تطمعين فيه».

فتقول عروس البحر : «سوف أتحمل كل ذلك».

البطلة الثانية التي تعاني من التعثر الداخلي الذي تنسحب آثاره التدميرية على تعثّر خارجي ملموس هي تيريزا بطلة رواية «كائن لا تطاق خفته» لميلان كونديرا حيث يصف حالتها قائلاً: «من يطمح إلى شيء أسمى عليه أن يأخذ بالحسبان انه سيأتي يوم يعاني فيه من الدوار. ما هو الدوار؟ خشية السقوط؟ إذا كان الأمر كذلك، فلماذا يصاب الرأس بالدوار في برج مراقبة محاط بسياج أمان؟

الدوار يختلف عن الخوف من السقوط. الدوار يعني أن الهاوية الفاغرة فمها أمامنا تجذبنا، تغوينا، تثير بنا توقاً إلى السقوط فنقاومها مذعورين.

.. صوت عذب (يكاد يكون مرحاً) دعاها للتسليم بقدرها والتخلي عن نفسها.

.. كانت تمشي بخطى غير ثابتة وكانت تتعثر يومياً وتصاب بكدمات بعد اصطدامها بالأشياء، أو على الأقل كانت الأشياء تفلت من يديها.

.. كانت بها رغبة في السقوط تصعب مغالبتها. وكانت تعاني من دوار دائم. من يسقط يقول: «ارفعوني!». توماش رفعها بأناة».

عروس البحر أتعس حظاً من تيريزا، فهي لم تجد توماشاً قادراً على رفعها مثل تيريزا وزيادة على ذلك فقدت صوتها، فقد نقدته للساحرة ثمناً لمساعدتها. وعندما أسرت الساحرة لعروس البحر بطبيعة الثمن قالت عروس البحر: «إذا أنت أخذت صوتي فماذا يبقى لي؟»

البطلة الثالثة صاحبة الحسّ التدميري المازوخي هي إيدا بطلة فيلم «البيانو» (إخراج جين كامبيون ١٩٩٣). فهي الأخرى فقدت صوتها في طفولتها عندما سلبتها إياه ساحرة اسمها «الهستيرية النسائية» في عصر القمع الفيكتوري. ونراها تستعيض عنه بالعزف على البيانو. فحيثيات الفيلم تسرد وقائع الرحلة النفسية الشاقة التي خاضتها إيدا الخرساء في حوارها مع رجل غريب الأطوار يمزج ما بين البدائية والمدنية. فزوج إيدا يبيع البيانو لهذا الرجل دون استئذانها، والرجل غريب الأطوار يعرف جيداً أن البيانو هو عقب إخيل بالنسبة لإيدا فيستغله لإجراء صفقة مساومة لامتلاكها جسدياً ونفسياً. وخلال حوار المساومة بينهما على مدار فترة زمنية تستسلم إيدا للرجل جسدياً بمزيج من المازوخية والأنفة، واضعة شروطها لطبيعة وثمن هذا الاستسلام، لكنها لا ترضخ له روحياً فنراها تبقى معه قالب ثلج محترماً. وفي الختام ييأس الرجل من كسرها ويتخلى لها عن البيانو، وعندما تسترده ويصبح «صوتها» رهن إشارتها وفي بيتها نراها تنفر منه. وبينما تحاول العزف عليه تلتفت إلى الخلف التفاتة أسميتها «التفاتة التدجين» معلنة عبرها تعلقها الروحي بالرجل غريب الأطوار، الذي طال تحديقه الفيتيشي بها من الخلف، وهي تعزف على البيانو في كوخه، ولسان حالها يقول: «إذا أنت أخذت روحي فماذا يبقى لي؟».

أما إيزابيل بطلة آخر أفلام المخرجة جين كامبيون «صورة سيدة» (١٩٩٦) فإنها تعاني من الإستلاب الروحي لزوج بالغ السادية يحاورها على مدار سنوات زواجهما حواراً سادياً مازوخياً ممتعاً إياها. فنراه في إحدى اللقطات يهينها ويضربها على يديها بعد محاصرتها على كنبة كطفلة صغيرة مذنبة، بل، وإمعاناً في إذلالها نراه يدوس على ذيل فستانها حين تغادر الغرفة فتتعثر وتسقط أرضاً، وعندما تقف على قدميها، مرة أخرى، تلتقي نظراتهما ونتوقع أن تشعر بالمقت الشديد تجاهه تماماً كما توقعنا أن تفرح إيدا في فيلم «البيانو»، ساعة استردادها البيانو وتخلصها من مساومة الرجل. إلاّ أن المخرجة تفاجئنا مرة أخرى عندما تندّ عن شفتي إيزابيل اختلاجة تعلن عن رغبة جسدية جامحة في هذا الزوج الذي يرفضها بدوره ويدير لها ظهره مغادراً المكان. فمقابل «التفاتة التدجين» التي التفتتها إيدا توظف المخرجة، في علاقة إيزابيل المرضية بزوجها، اختلاجة تجدر تسميتها «اختلاجة الإنشباك» الذي لا أمل بشفاء إيزابيل منه.

في لقطة لاحقة يتحدث الزوج مع عشيقته عن إيزابيل ذات الشخصية الفذة وهو يحمل في يده فنجان شاي فتقول له العشيقة، بتلميح غير خافٍ، ساعة تبدر منه حركة رعناء: «حاذر فهذا فنجان ثمين». ويجيبها باستخفاف: «حقاً؟.. أرى به شرخاً». وندرك جيداً طبيعة هذا الشرخ. على ذكر الفنجان كرمز أنثوي / دائري أعود إلى إيدا المرأة صغيرة الحجم أمام زوجها، فساعة جدالهما الحاد حول بيعه البيانو دون إستئذانها نراها تخرج عن طورها وتركل الأشياء حولها. فيحسم الزوج الخلاف بينهما بمنطق القوة عندما يضرب بقبضته على الطاولة ويصيح بها انه عليها أن «تضحي» كالجميع في هذا البيت (ويبدو واضحاً أنها هي الوحيدة المضحية في «هذا البيت»). في هذه اللقطة وعندما

يهوي الزوج بقبضته على الطاولة ينقلب فنجان صغير كان بإزاء فنجان أكبر، فندرك مرة أخرى، أن إيدا صغيرة الحجم سوف «تنقلب» على عقبها صاغرة لحكم الزوج.

حتى الآن تطرقت إلى بند الدمار الروحي في إشكالية العلاقة بين «الحطّة والمنديل». خاصة عندما ينبع عن حس غريزة الموت الداخلي. لكن ماذا لو عدنا مرة أخرى إلى العنصر المؤذي من الخارج؟ وأعني تحديداً مركب «الحطة» ومغالبته لـ «المنديل». يجدر في هذا السياق التعريج على فيلم «الموت والصبية» (١٩٩٤) لرومان بولانسكي الذي طوّع مسرحية أريئيل دورفمان لأغراضه الخاصة وحوّلها من مسرحية سياسية إلى نص يفحص طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة والمكاسرة – النفسية والجسدية – بينهما بمركباتها البالغة القسوة من إهانة وتحقير. أو كما يظهر من الخاتمة التي أضافها بولانسكي إلى الفيلم : رجل ينظر من مكان مرتفع إلى امرأة مذعورة وهي تستمع في حفلة موسيقية إلى معزوفة «الموت والصبية» لشوبرت. فهذه النظرة تعبّر عن «فوقية نظرة الرجل» وبالتالي سلطته وهيمنته. أما المكاشفة التي تسبب القشعريرة في الفيلم فهي تلك التي يصوّر بها الطبيب (الرجل الذي أطلّ من الشرفة على المرأة المذعورة) فلسفته بشأن امتلاك المرأة. فهو يكون قد اغتصب تلك المرأة وهي صبية. على أنغام معزوفة «الموت والصبية»، أربع عشرة مرة متتالية، وهي معصوبة العينين، ساعة اعتقالها وتسبب لها بشروخ نفسية وجسمانية رافقتها طوال حياتها. فلنسمع معاً اعتراف الطبيب الذي يهوى اقتباس مقولة نيتشة (دون أن يكون متأكداً هل هو حقاً صاحب هذه المقولة أم لا): «ليس بمقدورنا تملك روح المرأة»، وربما لهذا السبب يسعى جاهداً لكسرها جسدياً وإخضاعها لملكيته:

«واتسخت. قلتِ إني متسخة. نظفتك. الباقون استفزوني. هيا يا دكتور. لن ترفض لحماً مجانياً. تلخبطت. وفي الداخل بدأت الأمور تعجبني. كانوا يضعون الأشخاص على الطاولة. كان النور ساطعاً في تلك الغرف. وكان الأشخاص ممدين، قليلي الحيلة. لم أكن مجبراً لأن أبذل جهداً أو لأن أكون لطيفاً. وفهمت، أيضاً، أني غير ملزم بمعالجة أحد. كانت القوة بيدي. كان بمقدوري كسرهن، إجبارهن على قول أو فعل أي شيء. كنت ضائعاً. انتابني فضول. فضول مرضي. كم تستطيع المرأة أن تتحمل في عضوها؟ هل يجف بعد الصدمة الكهربائية؟ هل تستطيع بعدها أن تصل إلى النشوة. أحببت أن أكون عارياً. كنت أخلع ملابسي ببطء. كنت أنزل بنطلوني بشكل يلفت الانتباه لخشخشة إنزاله. استمتعت من حقيقة أنك تعرفين المتوقع حدوثه لك. كنت عارياً في النور الساطع، ولم تريني. كنت أملكك. كنت أملكهن كلهن. أحببت ذلك. كان بمقدوري إيلامك أو مضاجعتك. ولم يكن بمقدورك منعي من فعل ذلك. كان عليك أن تشكريني. استمتعتُ بذلك. وتأسفتُ لانتهاء هذه العمليات. تأسفتُ كثيراً لانتهاء هذه العمليات.»

في هذه المكاشفة والتي تعلن جبروت «امتلاك» المرأة وتشييئها كغرض لإشباع الفضول المرضي في أحسن الأحوال، نفهم جيداً طبيعة القدرة التي يمتلكها زوج إيزابيل والطبيب: «كان بمقدوري إيلامك أو مضاجعتك».

الوقفة الأخيرة لهذا الصراع ستكون مع الحجاج وهند بنت النعمان في الحادثة الشهيرة : «وما هند إلاّ مهرة عربية....» فهند تنتقم من الحجاج – زوجها السابق – وتضطره بأمر من الخليفة لمرافقتها في موكب زفافها للخليفة من العراق إلى الشام. وفي الرحلة تشن عليه حرباً نفسية شعواء، متعمدة إهانته، وبالطبع لا يقف الحجاج مكتوف اليدين ويقرر أن يرد لها الصاع صاعين متبنياً نظرية : «كان بمقدوري إيلامك أو مضاجعتك»، ونراه يعيّرها بملكيته إياها وهي «تحته» (بالمعنيين):

فإن تضحكي مني فيا طول ليلة تركتك فيها كالقباء المفرج

فترد هند (الفصيحة بين النساء) على إهانته الجسدية رداً مفحماً:

وما نبالي إذا أرواحنا سلمت   بما فقدناه من مال ومن نشب

فالمال مكتسب والعز مرتجع   إذا النفوس وقاها الله من عطب

طبعاً، يبقى السؤال مفتوحاً على مصراعيه: أي الكدمات أصعب الروحية أم الجسدية؟ والإجابة تأتي بصيغة «أمران أحلاهما مر» طالما كان الشرخ رديفهما.

نسرين مغربي



آرتور رامبو، الآثار الشعرية، ترجمها عن الفرنسية وهيّأ حواشيها: كاظم جهاد، دار المتنبي - الأونيسكو، بيروت - باريس، ١٩٩٦ . ٤٧٢ ص.

والاس فاولي، رامبو وجيم موريسون: المتمرد بوصفه شاعراً، مطبعة جامعة ديوك، دورام

Rimbaud and Jim Morrison: The Rebel as a Poet by Wallace Fowlie, Duke University Press, Durham, 1996, 128pp.

«ترجمة كامل الآثار الشعرية المعروفة للشاعر الفرنسي آرتور رامبو (١٨٥٤ - ١٨٩١)، وهي التي لا يمكن وصفها بالأعمال الكاملة إلا على نحو «تقني» لأننا لا نملك أكثر من ثلثي الكتابات التي يُعتقد أن الشاعر كتبها، كانت على الدوام حدثاً استثنائياً في الحياة الثقافية للأمم، وعلى امتداد القرن العشرين. وكتاب والاس فاولي يصف نموذجاً لآثار هذه الترجمة، حين يقيم رابطة غيابية ذكية بين شخصية الشاعر الفرنسي وشخصية مغنّي الروك الأسطوري جيم موريسون (نجم فرقة Doors، والذي رحل على نحو فاجع وغامض ومبكر سنة ١٩٧١، في باريس رامبو دون سواها). وقبل سنتين من رحيله كان موريسون - إبن التاسعة عشرة - قد كتب إلى والاس فاولي (الذي أنجز الترجمة الإنكليزية لآثار رامبو) ليشكره على هذه الهدية الثمينة، وقال: لقد كنت بأمسّ الحاجة إلى هذه الترجمة. كتابك يسافر معي في الحلّ والترحال».

والذين عرفوا تأثير موريسون وفرقته في حياة شبيبة الستينات، وتابعوا المحطات الرئيسية في حياته القصيرة التراجيدية، يدركون الحجم المذهل من التطابق بين سيرة رامبو وسيرة موريسون، وكيف عاشا حياة قائمة على المغامرة الدائمة والتمرّد، وكيف حوّلا الشعر إلى مادة تطفيء ظمأ الروح إلى التحرر. وفي كتابه الصغير، وعبر سلسلة من المقارنات البارعة، يوضح فاولي أن المتمرد (من طراز رامبو وموريسون) يعلمنا أن الفانتازيا الحقيقية لا وجود لها، وأن الفرح في حالته الخالصة ليس صفة إنسانية، وأن انعتاق المتمرد يظل مغامرة في فضاء شاسع، وعلى امتداد دروب عسيرة وعرة، نحو أصقاع الحرية.

ورامبو شخصية أدبية أسطورية، وتفاصيل حياته تملك كلّ المقوّمات الكفيلة بصناعة الأسطورة. فقبل أن يبلغ سنّ العشرين أقلع عن كتابة الشعر، وكان وقتها قد بلغ مستوى رفيعاً من النضج الأدبي والأسلوبي، ومن السيطرة غير المألوفة - في هذه السن - على الفرنسية واللاتينية. وبعد بضع سنوات من التسكع في أوروبا قرّر مغادرة هذا القارة العجوز،

والذهاب إلى الحبشة، وطرق الدروب الغامضة في الأصقاع المجهولة. حياته القصيرة انتهت بسرطان العظام، ولكنه كان لتوّه - وهكذا سيبقى حتى أمد غير منظور - شاعر التمرد والقلق والتجديد، وشاعر ارتياد المجهول، و«الرائي» مشاء الطرق الوعرة، و«العابر الهائل» على حدّ تعبير مالارميه. لعل هذه كانت - بالضبط - بعض صفات جيم موريسون، وبعض الأسباب في الجاذبية الشديدة التي تمتع بها في أوساط الشبيبة.

هذه، أيضاً، بعض الأسباب الأولى للترحيب بما أنجزه الشاعر العراقي الزميل كاظم جهاد، في ترجمته لآثار رامبو ... كامل الآثار التي نعرفها. وأما الأسباب الأدبية فلن يكون تعدادها أكثر من تحصيل حاصل، ولن تكون سوى تحية إضافية في امتداح جهد استثنائي يبدأ من مشاق ترجمة شاعر شاق وغير مألوف، ولا ينتهي عند سخاء جهاد في تذييل القصائد بالحواشي والإشارات والتوضيحات والتعريفات، التي لا تبدو ضرورية للإحاطة بالقصائد فحسب، بل هي جزء لا يتجزأ من الزاد اللازم لمرافقة رامبو في ترحاله واختراقاته وإشراقاته ومواسمه في جحيم الروح والجسد، وجزء لا يتجزأ من معرفة العتاد اللغوي المعقد الذي سخّره الشاعر على النحو الخاص الذي جعل تراثه الشعري يحظى بما يحظى به من مكانة.

بالطبع، هذه ليست المرة الاولى التي يترجم فيها رامبو إلى العربية. وفي مقدمته يشير جهاد إلى ذلك، بل ويسجل تحية للسابقين (صدقي اسماعيل، رمسيس يونان، خليل خوري، محسن بن حميدة)، دون أن يغفل نقده لهذه أو تلك من المثالب الكبيرة أو الصغيرة في ترجماتهم، هو الذي يوضح مراراً (وبنزاهة صادقة) طبيعة الصعوبات التي واجهها في ترجمة هذه أو تلك من أسرار لغة رامبو. بيد أن الأهم هو أن أشعار رامبو لم تترجم إلى العربية بكاملها من قبل، وما فعله جهاد هو ترجمة هذه الآثار جميعاً، أي ما يتفق الباحثون على القول بأنه لا يتعدى ثلث ما كتبه الشاعر في حياته. هنالك القصائد التي كتبها رامبو باللاتينية وهو في المدرسة، وهي بواكير أشعاره الجادة، وهنالك القصائد الأخرى الأكثر شهرة، وتلك السطور المتفرقة والقطع المبتورة، وهنالك مسودات «موسم في الجحيم» والنصوص النثرية والرسائل.

وفي مقدمته يوضح جهاد أنه حاول، «بقدر المستطاع» كما يقول، أن يعيد إلى رامبو في العربية تعقيده الثريّ ومتانة «خطابه». وتركز اهتمامه على أربعة أبعاد أو محاور :

١ - الاهتمام بالأواليات اللفظية والبنائية من «متوازيات نحوية وتصاديات داخلية»، وردّ الكلمات بعضها على البعض، ومحاكاة بعض التقفية الداخلية «من دون حذلقة ولا قسر».

٢ - الإنتباه إلى طبيعة النبر، وشحنة «الصراخ» أو «الهمس»، السخرية أو الرثاء، التعاطف أو الهجاء. ذلك لأنه يرى أن شعرية «موسم في الجحيم»، على سبيل المثال، قريبة إلى «مزمور غير ديني يهمس به لنفسه كائن يضاد «قداسة» الأناجيل بأناجيل شخصية دناسية أو إناسية»، الأمر الذي يدعوه الشاعر الفرنسي ميشيل دغي بالكلام دنيوياً بوسائل مستعارة من خطاب الوحي ومردودة عليه.

٣ - مراعاة «الطبيعة التشكيلية» للأعمال. فشعرية «الاشراقات» عمل رائد في «الكولاج» الشعري، «ينضد فيه رامبو الرؤى والمشاهدات، الأحلام والخيالات، الذكريات والمعاينات، الهواجس والعواطف والأفكار». وفي رأي جهاد أن المترجم يفسد هذه الشعرية عندما يبحث لعناصرها عن «ضوابط أو إمكانات ربط من نمط سيكولوجي أو عليّ، منطلقاً من عقلانية شعرية هي أول ما استهدفه رامبو إذ نصب آلة حربه الشعرية الباذخة».

٤ - مجاراة «سرعات» رامبو المتعددة، من «البطء شبه التخشبي إلى الإنفلات الصاعق»، ومن الجملة «الطويلة شبه غير المتناهية» إلى بيت الكلمة الواحدة. وقدّر المترجم ضرورة الوعي لهذا والوفاء به مع كل ما يقتضيه ذلك من «إبطاء للإيقاع أو اختزال له، تفكيكه أو إدغامه».

ولعلّ قصيدة «بوهيميا» تصوّر بعض الجهد الكبير الذي

بذله جهاد في التقاط مهارات رامبو، وجلاء أسرار أبجديته الشعرية والتصويرية:

رحتُ سائراً، قبضتاي في جيوبي المفتّقة؛
معطفي نفسه صار مثالياً؛
رحتُ تحت السماء، يا ربّة الإلهام وكنتُ وفيّاً لكِ؛
أوه! يا الله! كم حبّ رائع به حلمتُ!

في سروالي الوحيد كان ثقب واسع،
- كمثلِ بوسيه صغير حالم، في مسيرتي أكرُّ
قوافيّ. كان نُزلي الدبّ الأكبر
- لنجومي في السماء هسيس ناعم،

وكنتُ أصغي إليها، جالساً على قارعة الدرب،
في مساءات أيلول تلك، حيث كنتُ أجلس بقطراتِ
الندى على جبيني، كنبيذ لاذع؛
وحيث، شاخذاً في الظلال العجيبة قوافيّ
كالقياثر، كنتُ أجتذبُ سيور
حذائيّ المجروحتين، مع قدمٍ بإزاء قلبي!

ولأن ترجمة آثار رامبو الشعرية كانت على الدوام حدثاً استثنائياً في حياة الثقافات، فإننا ننتظر من الجهد المتميز النوعي الذي بذله الزميل كاظم جهاد في هذه الترجمة أن يترك آثاره النوعية في الذائقة القرائية العربية إجمالاً، وفي الحركة الشعرية العربية على اختلاف تياراتها وأساليبها.

هرمان ملفيل، كلاريل، قصيدة وحجّ في الأراضي المقدسة، تحرير: هاريسون هايفورد. وألما مكدوغال، وج. توماس تانسيل، مطبعة جامعة نورثويسترن إند.

Clarel: A Poem and Piligrimage in the Holy Land, by Herman Melville, edited by Harrison Hayford, Alma A. MacDougall, and G. Thomas Tansell Northwestern University Press, 1996. pp. 893.

في أواسط القرن الماضي سافر الروائي والشاعر الأمريكي هرمان ملفيل (١٨١٩ - ١٨٩١) في رحلة طويلة صوب شرق المتوسط، استمرت خمسة أشهر، وقطع فيها ١٥.٠٠٠ ميل، وزار ثلاث قارّات وتسعة بلدان. الثمرة الأدبية لهذه الرحلة كانت دفتر يوميات وقصيدة ملحمية بعنوان «كلاريل: قصيدة وحجّ إلى الأراضي المقدسة»، تقع في ١٥٠ نشيداً و١٨.٠٠٠ بيت شعري، وتصف رحلة بطلها من يافا إلى القدس إلى مار سابا ثم البحر الميت، بحثاً عن قرار الروح في تضارب واصطخاب أكثر من عقل واحد وراء الروح.

وقد تكون هذه الطبعة من قصيدة هرمان ملفيل الملحمية الطويلة هي «خاتمة الأحزان» عند دارسي الروائي والشاعر الأمريكي الكبير، كما عند قرائه وعشاقه، أو قبلهم ربما. ذلك لأن «كلاريل» عرفت الكثير من التجاهل (الناجم أحياناً عن رهبة مقاربة هذا العمل الفلسفي الضخم، والوحيد المكتوب شعراً) أو الإهمال بذريعة عدم الوثوق من النصّ بأكمله، أو سوء الفهم الذي قد تبرّره جملة التعقيدات التي

اكتنفت النص منذ كتابته في مرحلة وسيطة بين «موبي ديك» التي صدرت عام ١٨٥١، و«بيللي بَدّ البحّار» التي لم تكتمل أبداً، وحتى صدور الطبعة الأولى عام ١٨٧٦.

وكان مقدّراً لهذا العمل أن يغيب نهائياً عن لائحة القراءات الأساسية الكبرى في القرن العشرين، لولا الجهد الاستثنائي الفريد الذي بذله ولتر بيزانسون حين شرع عام ١٩٤٣ في كتابة أطروحة دكتوراه حول القصيدة، أسفرت عن ظهور الطبعة الأولى الحديثة عام ١٩٦٠، والتي أشرف على تحريرها بيزانسون نفسه، وأضاف إليها التعقيب الثمين الذي حمل الاسم المتواضع «هامش تاريخي ونقدي»، ولكنه كان دراسة مفصلة بالغة العمق، وجهداً تحقيقياً شاقاً جعل النصّ في متناول الدارس والقارئ على حدّ سواء، وأضاء القسط الأعظم من ملابسات وظروف كتابة العمل ونشره، فضلاً عن النقاش النقدي حول أهمية ملفيل الشاعر والقيمة الفنية للقصيدة وموقعها في سياق الشعر الأمريكي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

كان ملفيل في السابعة والثلاثين حين غادر في رحلة بحرية إلى الشطر الشرقي من حوض البحر الأبيض المتوسط. وكانت الروايات والقصص القصيرة العديدة التي أنجزها قد استهلكته فيزيائياً وروحياً، حتى لقد أخذ يشعر بالعجز عن استكمال المخططات التي رسمها لأعمال قادمة. وفي خريف عام ١٨٥٥ بلغ به الإعياء درجة متقدمة، وتعرّض لنوبة روماتيزم حادّة جعلت أسرته تستجيب لنصيحة طبيبه بتمويل رحلة استجمام يقضيها في أوروبا ثم الشرق. ويحفظ لنا الروائي الأمريكي ناثنييل هوثورن وصفاً دقيقاً للحالة المريعة التي كان عليها ملفيل حين وصل إلى ليفربول (وكان هوثورن يعمل قنصلاً هناك) قبل الشروع في رحلته: ها هو يترك العالم الجديد وراءه ويحمل في أغوار روحه القلقة مزيجاً عسيراً من تيه آخاب التراجيدي وبراءة اليانكي الباحث في ظلمة البحار عن طهارة كالفينية يتجاذبها قدر لا ينطوي على البراءة وحدها. وها هو على أعتاب العالم القديم برموزه وجلاله وغموضه ووضوحه العصيّ على الإدراك. هي نقطة انعطاف كبرى، وهرمان ملفيل كان الأكثر قدرة على استبصار الاحتمالين: إما العودة بشيء من نقاهة الروح، أو العودة وقد تلاشى آخر ما تبقى من قدرة الروح على الصمود في أنواء أشدّ من تلك التي رسمها روائياً لآخاب.

في تشرين الثاني (نوفمبر) من عام ١٩٥٦ بلغت سفينته مضائق جبل طارق، حيث «ما يشبه الاقتراب من رحم التاريخ»، وحيث يبدأ المتوسط الحقيقي. وفي قبرص سيصف صعود فينوس من المياه (مثلما سيصف صعود المسيح من المياه حين ستبلغ رحلته جبل الزيتون في فلسطين). في كانون الأول (ديسمبر) يقترب من القسطنطينية والبوسفور، ولكنه جوهرياً يصف اسيا القارّة، وأول مشهد آسيوي تقع عليه عيناه، فيتحدث عن «متاهة تاريخ» تارة، وعن «أرض خصبة لجذور التاريخ» طوراً، وفي عيد رأس السنة الجديدة سوف يتاح له الوقوف عند أهرامات مصر، وسيصف القاهرة في صفحات أخاذة من دفتر مذكراته، وسيطلق العنان لهلوسة توراتية - كالفينية تعيده إلى محور الذات / الأب / الله الذي هدّ قواه العقلية والروحية في أطوار كتابة «موبي ديك». وها هو يصف الاهرامات هكذا :

المنحدرات في أحشائك تقود الكهوف
والمتاهات التي تتردد على الألسن. ومن يمتلكون الشجاعة
للتوغّل عميقاً (كما يقول الحجّاج المسعّفون)
سوف يخرجون موتى في صقع بعيد من الصحراء،
وموتى سوف يهيمون على وجوههم.

في مزاج محتقن كهذا، قرّر ملفيل القيام برحلته الخطرة إلى فلسطين، على متن قارب صغير. ولقد نجح، ووصل إلى يافا في السادس من كانون الثاني (يناير) ١٨٥٧. ولسوف يمرّ بالرملة قبل أن يصل القدس، ويقول في وصف

شعوره الأول: «لست أدري كيف حدث ذلك. ولكن بصري انحسر فجأة، وارتعشت الأشياء أمامي، وتراقصت كأنها معلقة على سطح مائي أملس». بعد ذلك سيغادر إلى البحر الميت ودير مار سابا. والواقع أن أسماء الأقسام الأربعة في «كلاريل» تكاد تقتفي المخطط الجغرافي للرحلة : «القدس»، «البرّية»، «مار سابا»، ثم «بيت لحم»، وهذا القسم هو التوسيع التخييلي الوحيد في القصيدة. وفي الثامن عشر من الشهر ذاته غادر ملفيل القدس عائداً إلى يافا، مختتماً ثلاثة أسابيع من التجوال القصير في المواقع السياحية التي قد يزورها أي سائح غربي، ولكنها في العمق اكتسبت أثراً وجدانياً جامحاً لن تتجلى معانيه إلا بعد عقدين حين يفرغ من كتابة «كلاريل».

و«كلاريل» قصيدة ملحمية طويلة، تعتمد الوزن والبيت المزدوج والرباعية، ضمن تكنيك شكلي يذكّر كثيراً بشعر اللورد بايرون، وبين حين وآخر تستخدم النشيد القصير حيث ترتقي النبرة إلى مصاف الغنائية كما شاعت مع تنيسون وإميلي دكنسون، أو تستخدم الإنشاد الملحمي في المقاطع السردية فتذكّر هنا بمزيج من براوننغ ومِرِديث وشاعرية النثر في «موبي ديك». وهي تحكي قصة عشرة أيام من الترحال في فلسطين، بطلها الطالب الشاب كلاريل، الساذج بعض الشيء، المتحمس للغاية، المتعرّض على حين غرّة – ودفعة واحدة – لأكثر من تجربة واحدة قاسية، الواقع في منطقة وسطى من اصطراع عدد كبير من الشخوص يمثّل كل منهم فلسفة كبرى مختلفة مع سواها أو نقيضة لها. ثمة فاين الليبرالي العقلاني شبه الملحد، ومورمان الثائر الفرنسي المنفي بعد ثورة ١٨٤٨، وديرونت القسّ الأنغليكاني، وأونغار الضابط السابق في الإدارة الكولونيالية للهند. وثمة شخوص بروتستانتية وكاثوليكية ومسلمة ويهودية ودرزية. وكلاريل هو الوعاء البريء الذي يصبّ فيه الجميع أفكارهم العاتية، وهو ورقة الخريف المرتجفة الموشكة على السقوط في كل جدل فكري.

ولكن الفتى يتعلّم من غيهب الصحراء أكثر بكثير مما تزعم تلك العقائد الناطقة أنها تعلمه، وصديقه ورفيق رحلته رولف يزوّده بطاقة إضافية للتحرّر من عذاب التمزّق وآلام التيه بين هذا الأقنوم أو ذاك، دون أن يفلح – هو ذاته – في تحصين نفسه وصديقه من ضغوط الحيرة حين يوحي ملفيل على لسان الثائر الفرنسي أن «العالم الجديد» سوف ينهار سريعاً ويلتحق بقوانين العالم القديم، لأن «كولومبوس أنهى رومانس الأرض / ولم يعد للإنسانية أي عالم جديد».

وهذه مقاطع تبدو اليوم أكثر واقعية مما خطر في ذهن بيزانسون عام ١٩٤٣ أثناء اشتغاله الأول على النص، فكيف يكون الحال عند صدور الطبعة الأولى في القرن الماضي. وبهذا المعنى تبدو الطبعة الراهنة وكأنها تستجمع الأقصيّين وتسخّر المناهج النقدية الحديثة لاكتشاف العمق الحضاري وراء نصّ يذهب من «العالم الجديد» إلى أوروبا، ثم يذهب بالاثنين معاً إلى البحر المتوسط ويقيم السجال الكبير في قلب الأرض التي احتضنت العقائد السماوية الكبرى.

كذلك تزوّدنا هذه الطبعة بما لا يتوفّر في الطبعتين السابقتين. وإذا كان المحور العقائدي قد تجلّى بقدر كبير في تحقيق بيزانسون وتصنيفه للشخوص إلى عقائد تسير على الأقدام، فإننا هنا نتابع المشهدية الملحمية التي يرسمها ملفيل شعراً، بادئاً من التفصيل الجغرافي، ومارّاً بقراءاته الدينية أو الأسطورية، ومازجاً هذه بتلك في تركيب مدهش نكتشفه اليوم فقط، ونعرف دلالة القول الغريب الذي أطلقه ذات يوم الشاعر والروائي الأمريكي روبرت بن وارن : لولا «كلاريل» لَمَا كان ت. س. إليوت قرأ أناشيد إزرا باوند الملحمية، ولَمَا كنّا قرأنا «الأرض الخراب».

جاكلين روز، دُوَل الفانتازيا، منشورات كلاريندون، أكسفورد

States of Fantasy, by Jacqueline Rose, Clarendon Press, Oxford 1996, pp. 188.

البريطانية جاكلين روز ناقدة ذكية وأكاديمية لامعة (أكسفورد ثم جامعة لندن حالياً)، وهي تشتغل منذ أكثر من عقد على الأسس النفسية للخطابات النسوية وما بعد الاستعمارية في الرواية والشعر. وفي هذه الحقول أصدرت عدداً من الأعمال المتميزة، بينها «حالة بيتر بان، أو استحالة قصص الأطفال»، و«الجنسانية في حقل الرؤيا»، و«سُكنى سيلفيا بلاث»، و«لثمّ الحرب؟ التحليل النفسي، السياسة، والعودة إلى ميلاني كلاين».

إنها يهودية تنتمي إلى صفّ الأقلية التي تعترف بهذا القدر أو ذاك من حقوق الشعب الفلسطيني، وتعترض على هذا التفسير أو ذاك لمفهوم دولة اسرائيل بالمعاني الحقوقية والتاريخية والسياسية والأسطورية. وهذا التفصيل ليس مجانياً، لأنه يدخل في صلب الإشكالية التي يثيرها كتابها الجديد «دول الفانتازيا» والذي ينهض على سؤال عجيب بعض الشيء، ولكنه مشروع وشجاع: ما هو دور الفانتازيا في قيام الأمم وتأسيس الدول؟ هل ينبثق الاعتراض الاسرائيلي الجوهري على الدولة الفلسطينية من حقيقة خضوع الوجدان الجمعي اليهودي لفانتازيا الدولة اليهودية بالذات؟ وكيف نستطيع التماس الدليل على ذلك في كتابات أناس مثل الاسرائيليين يشعياهو ليبوفيتش (الفيلسوف الذي ينكر فكرة الدولة اليهودية) وعاموس عوز (الأديب الذي لا ينكرها وقاتل دفاعاً عنها، ولكنه ينكر حقها في تحقيق «اسرائيل الكبرى» على قاعدة الاحتلال)، والعربيين - الاسرائيليين إميل حبيبي (الذي كتب بالعربية) وأنطون شماس (الذي كتب بالعبرية)؟

ومنذ المقدمة تشدد جاكلين روز على مسألتين: الأولى هي أنها لا تنظر إيجابياً إلى اتفاقات أوسلو وتعتبرها منهجاً بارعاً للحديث عن السلام والتملص القانوني من حق الفلسطينيين في إقامة دولتهم المستقلة، الأمر الذي يواصل تنمية الفانتازيا اليهودية وعلى نحو أشدّ عمقاً وشراسة. وفي مكان آخر تذهب إلى حدّ تبنّي رأي حنان عشراوي في اتفاق ١٩٩٣: «إن بنوده مصاغة بطريقة تتيح لكل فريق أن يفسرها على هواه». المسألة الثانية هي طبيعة علاقتها كيهودية بريطانية بدولة اسرائيل، خصوصاً بعد أن قامت بزيارة اسرائيل في عام ١٩٨٨، وحلّت ضيفة على شقيقتها التي كانت تقيم في سيناء، قبيل إعادتها إلى مصر بموجب اتفاقية كامب دافيد.

وعن هذه الزيارة تقول روز: ثمة أمر غريب في السفر إلى بلد لا أنتمي إليه، بمعنى عدم وجود روابط حية تجمعني به، أو تجمع ماضي أسرتي بحاضره. وأن لا أعود إلى اسرائيل كامرأة يهودية، وأن لا أشعر بحسّ الانتماء، وأن لا أعترف بحقيقة أو وجود اسرائيل نفسها بصفتها عودة تاريخية، كل ذلك يعني كسر القواعد التي تقوم عليها فكرة الدولة بالذات. إنه رفض عن سابق قصد، ونبذ لرغبة مستحبة. الذهاب إلى اسرائيل هو دخول إلى بلد في حالة توق عارم دائم، لا تتدفق عواطفه من الشعب إلى الوطن فحسب، بل من الوطن إلى الشعب أيضاً. هذه أمة تتشهّى عودة مواطنيها الاحتماليين - أي يهود الشتات والمنفى - إلى الوطن، بنفس الحمية التي تتشهّى فيها نفي المواطنين السابقين لهذه الأرض ومصادرة أحلامهم في دولة مستقلة».

هكذا تبلورت في ذهنها حجة الكتاب المركزية: «لا سبيل إلى فهم الهويات والأقدار السياسية دون وضع

الفانتازيا في سياقها التام». وهي ترى أن فانتازيا التوق إلى الانتماء كانت في أساس فكرة الدولة اليهودية و«أرض اسرائيل»، وأنها على درجة من الاستحكام والشيوع والتكلّس بحيث يصعب أن تتأقلم مع تبدّل معطيات الحياة. اسرائيل لا تستطيع منح الفلسطينيين الحق في إقامة دولة مستقلة، ليس بسبب خطر وشيك داهم أو بعيد قادم فحسب، بل لأن شحنة الفانتازيا المناهضة لهذه الإمكانية عالية في الوجدان اليهودي بحيث يلوح أن الأسس العقلية والمعنوية والنفسية للدولة اليهودية سوف تنهار تماماً إذا قامت دولة فلسطينية.واتخذت - بالتالي - صيغة الفانتازيا الموازية للفانتازيا اليهودية.

وقبل أن تدخل روز في تطبيقات هذه الحجة على النصوص الأدبية، تسارع إلى إيضاح ما تعنيه بالمصطلحين اللذين يشكلان عنوان الكتاب. الفانتازيا، عموماً، هي ما يتوصّل إليه المرء حين يكون كلّ من العقل والمجتمع منشغلين في رقابة أخرى، الأمر الذي يجعل الفانتازيا منتجة لمتعة خاصة غير مرتبطة بما هو مسموح أو ممكن. بهذا المعنى تظل الفانتازيا ممارسة فردية، وأياً كان محتواها فإنها عاجزة عن إلحاق الأذى بالعالم الخارجي، أو تبديله. الدولة، من جانب آخر وضمن المصطلح الغربي State تحديداً، تستثير عدداً من المعاني التي تنطلق من الوجود الخارجي العام (السياسي والحقوقي) إلى الوجود الداخلي الفردي (النفسي والشعوري)، الأمر الذي يجعل منها حالة، واستعارة وحلماً، واستيهاماً للواقع. وتقول روز : «أن نضع الدولة والفانتازيا جنباً إلى جنب مسألة لا تقتصر على اقتراح نقلة ما في النظرية والتطبيق، بل تتعداه إلى إماطة اللثام عن تاريخ العلاقة الوثيقة بينهما».

في القسم الأول من الكتاب، وهو بعنوان «في أرض اسرائيل»، تناقش روز أعمال الروائي والكاتب الإسرائيلي عاموس عوز بوصفه نمطاً لمشخّص الفانتازيا المطلقة في اسرائيل، وقارئ النصّ النفسي الخفيّ للنزعة المناطقية. وإذا كان من أبرز نقّاد الإحتلال حتى عام ١٩٩٣، فلأن للمسألة وجهها الباطني الثاني الذي يضع عوز في صورة «الإسرائيلي الجميل الذي يكدّره الإحتلال لأنه يشوّه صورته الجميلة». وهي ترى أن ما يشوّش في كتاباته هو ذلك النمط الثابت من تفكيك بلاغة اسرائيل التخليصية، والدفاع عن اسرائيل الدولة في الآن ذاته. وتكاد تتبنّى وصف «الدكتور جيكل والمستر هايد» الذي أطلقه إدوارد سعيد على عاموس عوز، وتقول: «لعل عوز لا يستطيع تقديم الوجه الإستيهامي للصهيونية في غير صيغة النقد، لأنه لا يعرف سوى الجزء السيكولوجي الداخلي منها (...) وأن يكون المرء صهيونياً وكارهاً للدولة - الأمة أمر ينطوي على تناقض عضوي. هنا يصحّ مثال جيكل وهايد، خصوصاً حين نتذكر أن لبّ الحكاية هو، فضلاً عن ارتطام المطلقات الأخلاقية، أن واحدهما لا يستطيع الإستغناء عن الآخر».

في القسم الثاني تنتقل روز إلى جنوب أفريقيا، لكي تعقد مقارنات معقدة وبارعة بين صورة اسرائيل في أعمال عاموس عوز، وصورة جنوب أفريقيا في أعمال المحلل النفسي فولف ساكس. وكان ساكس (وهو، حسب لائحة أوصاف روز، أبيض من أصل ليتواني، ويهودي، واشتراكي، وصهيوني)، يجسد المعضلة المزدوجة ليهودي مشرّد فارّ من بلده ليتوانيا، ولمستعمِر لا يستطيع الإنفكاك عن الوعي الإستيطاني. أكثر من ذلك، تعاطف ساكس مع المشروع الصهيوني، وفي كتابه الشهير «هاملت الأسود» (١٩٣٧) حاول الربط بين اضطهاد إبن البلد الأسود واضطهاد اليهودي. وفي عام ١٩٣٩ كاتب سيغموند فرويد ليقف على رأيه في الآثار العلاجية التي يمكن أن يحملها كتاب «موسى والتوحيد» بالنسبة إلى السود، وكان فرويد آنذاك أقل حماساً للصهيونية ولمشروع دولة يهودية في فلسطين.

وتقتبس روز نص ردّ بعث به فرويد إلى حاييم كوفر من الوكالة اليهودية، يعتذر فيه عن ممارسة الضغط الأدبي على الحكومة البريطانية من أجل تسهيل الهجرة اليهودية، ويقول: «لا أعتقد أبداً أن فلسطين يمكن أن تصبح دولة يهودية، أو أن العالمين المسيحي والإسلامي سيقبلان وضع

أماكنهما المقدسة تحت رعاية يهودية. وكان الأصحّ في نظري تأسيس وطن يهودي في أرض تحمل قدراً أقلّ من أثقال التاريخ». لقد حاول ساكس عبور الحدود بين عرق وعرق، وبين جغرافية الدولة إستيطانية (جنوب أفريقيا) وجغرافية الدولة إستيطانية أخرى (اسرائيل)، ولكن تلك التي تنطوي على إعادة إنتاج لأمثولة عبور موسى، وعلى عناصر تحريرية لليهودي. وهذه هي النقطة التي تلتقطها جاكلين روز لتحلل الأسباب التي تجعل جنوب أفريقيا حاضرة على نحو كابوسي في روايات عاموس عوز، وخشيته الدائمة من أن «تنقلب اسرائيل إلى وحش لا يختلف كثيراً عن بلفاست، وروديسيا، وجنوب أفريقيا».

ولكي تكتمل حلقة المقارنة هذه، تنتقل جاكلين روز إلى مناقشة «الحالة الإنكليزية» Englishness، ذلك المفهوم السياسي والثقافي الذي أسفر عن أدوار بريطانية مزدوجة في جنوب أفريقيا (محاربة المستعمرين الـ «بور») وفي اسرائيل (إعطاء وعد بلفور). وتتوقف، في التطبيق النقدي، عند مثالين يصوّران علاقة الإمبراطورية البريطانية بأثقال التاريخ: رواية مربيل سبارك «بوابة مندلبوم» التي تجري أحداثها بين الأردن والضفة واسرائيل في سنة محاكمة إيخمان، ورواية كازو إشيغورو «بقايا النهار» التي تتفحص التاريخ البريطاني من خلال عدسة النازية. في الرواية الأولى تغادر بربارة فوغان إنكلترا إلى الأردن هرباً من مديرة مدرستها المهاجرة من جنوب أفريقيا إلى بريطانيا. ولكن هذه تلحق بها، ثم تتزوج من عربي أردني وتستقر هناك. كذلك يتبعها فريدي هاملتون، ويعرض أن يكون دليلها (الإمبراطوري!) في بلاد العرب، ثم يصاب بفقدان الذاكرة وينسى أمجاده (وأمجاد الإمبراطورية) في جنوب أفريقيا بصفة خاصة. في الرواية الثانية تُطرد خادمتان من قصر دارلنغتون هول، ونتبيّن أنهما يهوديتان مهاجرتان من ألمانيا، وكذلك تخيّم صورة جنوب أفريقيا كوصمة عار في جبين الإمبراطورية. وعبر هذه الشبكة من التقاطعات تقتفي جاكلين روز خيوط وخطوط الفانتازيا، بين فلسطين واسرائيل وجنوب أفريقيا وبريطانيا.

وتستعير روز مفردات «عادل ودائم وشامل»، وهي العبارة - الكليشيه في أي حديث عن التسوية في الشرق الأوسط، لتكون عنواناً للقسم الرابع من كتابها. ومن جانب آخر، تتكرر كلمة «العدالة» كموضوع محوري في جميع الأعمال التي حللتها في الفصول السابقة، عند عوز كما عند ساكس، وعند سبارك كما عند إشيغورو الذي تتساءل فيه: وأية عدالة إذا كانت الفانتازيا قد حرّمت عبارة «حقوق الشعب الفلسطيني» طيلة السنوات التي سبقت عام ١٩٧٤ حين ألقى ياسر عرفات كلمته الشهيرة أمام الجمعية العمومية للأمم المتحدة، أو كانت قد حظرت على الاسرائيليين استخدام صفة «الفلسطيني» حتى توقيع إعلان المبادئ عام ١٩٩٣؟ ولكن روز تمضي أبعد من ذلك حين تناقش فكرة الحق بالمعنى الفلسفي والحقوقي والثقافي والتاريخي، وكيف خضعت معاني الحق هذه لمؤثرات وضغوط الوثيقة الخفية بين الفانتازيا والدولة.

وفي أكثر من مثال على امتداد أقسام الكتاب، تبدو جاكلين روز متعاطفة مع أطروحات يشيعياهو ليبوفيتش حول الاستحالة الفقهية لقيام دولة يهودية، خصوصاً حين ينشب نزاع حول شرعية تلك الدولة. وهي تعتمد وتردد عبارته الشهيرة: «طوبى لشعب يعترف الآخرون بطبيعة مفهوم علاقته ببلده. والويل له إذا نازعه شعب آخر في ذلك، وتشبث بالدولة على أساس من القوة وحدها». وغني عن القول أن يهوداً من أمثال بنيامين نتنياهو هم آخر من تعنيهم عبارة ليبوفيتش، لأنهم رعاة الفانتازيا وضحاياها في الآن ذاته، ألا يبدو وكأنهم ضاقوا ذرعاً حتى بهذه الصيغة المطاطة من أوسلو، لأنها انقلبت عندهم إلى مشروع فانتازيا مضادة للفانتازيا الأم: أرض اسرائيل الكبرى؟

روبرت كابلان، نهايات الأرض: رحلة عند فجر القرن الحادي والعشرين، منشورات راندوم هاوس.

The Ends of the Earth: A Journey at the Dawn of the 12st Century, Robert D. Kaplan, Random House, London, 1997, pp.476.

موضة «النهايات» التي جلبتها انهيارات المعسكر الاشتراكي أواخر عقد الثمانينات، ما تزال تجتذب الكثيرين في دوائر التفكير الغربية، وتتواصل على قدم وساق حتى ليصعب بعد الآن وصفها بمصطلح «الموضة» التي تجيء، وتقيم ردحاً قصيراً من الزمن، ثم تخلي المكان لسواها. بعد نهايات الإيديولوجيا، ونهايات الأقطاب الكونية، ونهايات التاريخ، ونهايات الأمة - الدولة، ها نحن على أعتاب نهاية جديدة رهيبة تشمل التاريخ والجغرافيا والديموغرافيا، وتنبش النبوءات المالتوسية من أحشاء القرن الثامن عشر لكي تزرعها (أو تستنسخها ربما) بمنظار خواتم القرن العشرين.

والنهاية الجديدة ليست واحدة بل متعددة، إنها نهايات، ونهايات تبدأ من خرائب أفريقيا الغربية، لتتوغل بعدها في الخلايا السرية للأصولية الاسلامية المتطرفة في مصر وإيران، ثم تتلكأ عند «الثقافة الأشبه بالعبوة الناسفة» في آسيا الوسطى والهند والباكستان وآسيا الجنوبية، قبل أن تجهز على مراكز العمران والحضارة في الغرب الديمقراطي الحداثي، أي قبل أن تستكمل نهايات الأرض بأسرها ... دون سواها. هذا هو موضوع الكتاب الجديد «نهايات الأرض : رحلة عند فجر القرن الواحد العشرين»، للصحافي والرحالة والمستشرق الأمريكي روبرت د. كابلان والصفحات الـ ٤٧٦ للكتاب مشحونة حتى الإشباع بمزيج مرعب من مراثي النبي إرميا، ووعيد القس توماس روبرت مالتوس (١٧٦٦ - ١٨٣٤)، والأهوال التي تنتظر الإنسانية ويستكشفها كابلان من مرصده وعبر رحلته العجائبية في عجائب تلك الأصقاع.

وأكثر من فرنسيس فوكوياما (صاحب نهاية التاريخ ونهاية الاقتصاد الكلاسيكي) وصمويل هتنغتون (الذي بات أشهر من نار على علم في حكاية ارتطام الحضارات)، يتمتع روبرت كابلان بنفوذ واسع حُسد ويحسد عليه من قبل زملائه وغير زملائه، خصوصاً وأن دائرة تأثيره تبدأ من البيت الأبيض ووزارة الخارجية الأمريكية، ثم الشرائح العليا من خزانات التفكير الاستراتيجية هنا وهناك في الغرب، ثم أجهزة الأمم المتحدة المعنية بالأغذية والديموغرافيا بصفة خاصة، وهذه أو تلك من كبريات وسائل الإعلام العالمية.

وعلى سبيل المثال يتردد أن الرئيس الأمريكي بيل كلينتون كان يحتفظ قرب سريره بنسخة من كتاب كابلان «أشباح البلقان: رحلة عبر التاريخ»، وأنه التهم الكتاب من الغلاف إلى الغلاف، وكانت سياساته في البلقان بمثابة تطبيقات مباشرة لوصايا وتحليلات ذلك الكتاب. كان هذا أيضاً هو حظّ كتابه «جنود الله : مع المجاهدين في أفغانستان» حيثما اتصل الأمر بالسياسات الأمريكية ومعضلة إدارة ما انتشر في العالم من «أفغان سعوديين» و«أفغان فلسطينيين» و«أفغان لبنانيين» و«أفغان بوسنيين» وما إلى ذلك، وأما كتابه «المستعربون : رومانس نخبة

أمريكية» فقد أطلق رصاصة الرحمة على جيل من الدبلوماسيين الأمريكيين والبريطانيين، ظنّوا أنهم يستطيعون محاكاة تراث لورانس العرب حتى برهن كابلان أنهم إنما ينامون في فراش الحكام العرب ... كالجواري الخارجات من مناخات ألف ليلة وليلة!

أجزاء الكتاب ستة، يغطي كل منها بقعة إقليمية وبقاعاً إيديولوجية وثقافية، وهذه بدورها تستولد فزاعات القرن القادم على هيئة اسئلة رهيبة معلقة وكوارث ماحقة لا تبقي ولا تذر، وكابلان يفرد لكل بقعة إقليمية تسمية بلاغية ظريفة بقدر ما هي مشحونة بالدلالات: غرب أفريقيا هي بقعة العودة إلى فجر التاريخ، و«سرّة العالم» على حد تعبير جان بول سارتر. ومصر وادي النيل هي «الأهرامات الجوفاء» التي تتردد في جنباتها أصداء الاستبداد الشرقي، والإسلام المعاصر الذي يحتسي الكوكا كولا وهو يذبح السيّاح والساسة، ويعيد قراءة «بروتوكولات حكماء صهيون». والأناضول والقوقاز هما «لبّ العالم الاستراتيجي»، حيث تختلط تعاليم بولس الرسول بمغانم طريق الحرير كما رسمها ماركو بولو، وبحث تختلط جغرافية الروح كما استقصاها جلال الدين الرومي وآية الله الخميني بجغرافية أخرى جيو - سياسية يصنعها صدام حسين ونجم الدين أربكان. والهضبة الايرانية هي «مركز الأرض الطري» حيث تلتقي غنائية البلابل والزهور بكوابيس الهدير المتصاعد من حسينيات مدينة قم، وحيث قلب آسيا يرسل نبضه إلى أبراج القصر السلطاني في عُمان. وأسيا الوسطى هي «الأقدار الجغرافية»، قبل بيزنطة وبعد صراع الحضارات، مروراً بما تحبل به هذه الصين القادمة، وتلك الخرائط العتيقة التي سادت ثم بادت .. قليلاً فقط. وأخيراً شبه القارة الهندية والهند الصينية، «درب المستقبل؟» كما يرى كابلان بعد أن يضع إشارة الاستفهام.

وفي غمرة هذا الترحال الرثائي البلاغي لنصف العالم المأزوم، ثمة أعراض سريرية دائمة هي التزايد السكاني بمعدلات سرطانية، وموت الأمة - الدولة، والاستبداد الشرقي، والشكل ما قبل الحديث للمؤسسات (أو «اللاشكل ما قبل الحديث» لكي نستخدم تعبير كابلان)، والبلقنة، والصراعات العرقية والمذهبية والإثنية والمجانية، والمجاعات، والأوبئة، والعنف، وسلطة النص الديني عندما ينقلب إلى عقيدة إرهابية متطرفة، والقوانين التي أثبتت فشلها في بقاع أخرى من العالم ونجحت هنا، وهنا حصراً.

في مصر، مثلاً، قد يكون من الصحيح القول إن ماركس كان على صواب تام، في حين أن انهيار المعسكر الاشتراكي أثبت أنه كان على خطأ شبه تام، أو كان يحلم في أحسن الأحوال كيف؟ إنه مبدأ الاستبداد الشرقي كما يقول كابلان، فها هنا يبدو ماركس كمن أصاب كبد الحقيقة واستشرف أواخر القرن العشرين منذ أواسط القرن الثامن عشر. وكابلان يبدأ من حقبة دخول الاسلام إلى مصر فيرى في مساجد القاهرة مجرد «ناطحات سحاب» معبرة عن سلطة الخلافة وسياسة الاسلام، ثم ينتقل إلى محمد علي فيرى في مشروعات الري المائي التي استحدثها «برهاناً هيدروليكياً» على الجوهر الأهم في نظرية الاستبداد الشرقي (أي التحكم في مصادر الري المائية»، وينتهي عند السد العالي فيرى فيه «هرماً مجوّفاً» للتحالف الاستبدادي بين جمال عبد الناصر ونيكيتا خروتشوف!

ولكي تتضح المضامين الإسلامية الصرفة لهذا الاستبداد الشرقي، الأمر الذي يعني اقترانها بالعداء للثقافة الغربية اليهودية - المسيحية، يقتبس كابلان حكاية رواها له جندي قبطي متقاعد التقى به في سوق أسوان. يقول الجندي: «لقد قاتلت ضد اسرائيل في حرب ١٩٦٧، وخلال إحدى المعارك اقترب مني جنرال مصري وسألني عن اسمي، قلت: بيتر حسناني، وردّ الجنرال: آه، أنت إذاً واحد من هؤلاء الصليبيين الذين جاؤوا من الغرب، تماماً مثل اليهود. كيف تقاتل اليهود إذاً». وبالطبع، يختم كابلان الحكاية بالجملة المريرة التي أطلقها الجندي القبطي المتقاعد: أيّ بلد هذا!

كذلك ينقل كابلان آراء ساخنة حول الصراع العربي - الاسرائيلي، جرت على لسان عضو قيادي في تنظيم الإخوان

المسلمين وأستاذ في جامعة أسيوط اسمه د. محمد حبيب، ولا تفوته أهمية وضع هامش في أسفل الصفحة يوضح أن آراء هذا الإخواني المتطرف قيلت قبل وقوع مجزرة الخليل في شباط (فبراير) ١٩٩٤، ولذلك فإن موقفه لا يمكن أن يردّ إلى الأسباب العاطفية بل إلى أسباب عضوية مطلقة تجعل العداء لليهود مسألة عضوية مطلقة، في كل زمان ومكان. المدهش أن أحد رجال الأعمال المصريين هو الذي يطمئن كابلان، حين يقنعه (!!) أن هؤلاء الإخوان جهلة ولا يعرفون التاريخ الحقيقي لعلاقة المسلمين واليهود، وبذلك يكون رجل الاعمال أكثر معرفة بالتاريخ من البروفيسور الجامعي.

وليس لروبرت كابلان أن ينهي الفصل الخاص بمصر ووادي النيل دون التوقف عند «التوابل» الاستشراقية الضرورية. إنه يقتبس ما كتبه الدكتور فؤاد عجمي عن هذا البلد الذي يسارع إلى تأثيم ابنه والأمين العام للأمم المتحدة بطرس بطرس غالي لأنه متزوج من يهودية، ولأنه لم يبادر إلى إرسال قوات الأمم المتحدة إلى سراييفو لإنقاذ المسلمين، ولكن كابلان يتناسى أن مادلين أولبرايت هي التي أطاحت ببطرس غالي وليس القيادي الإخواني د. محمد حبيب.

وأما النهاية الفعلية لفصل مصر فإنها تقتبس قصيدة قسطنطين كفافي حول وقوع الاسكندرية في قبضة المسلمين، ومن جديد ينسى كابلان أن الزمن الذي تتحدث عنه القصيدة المذكورة هو القرن التاسع، أي بعد قرنين من الفتح الاسلامي لمصر!

وإذا كانت نهايات الأرض على غرار ما يصوّره كابلان في فصل مصر ووادي النيل، فمن الخير للمرء أن يكتفي بالرعب الذي تصنعه مراثي إرميا ونبوءات مالتوس. تلك انطلقت من المخيلة الكابوسية على الأقل، وأما فزاعات كابلان فهي أقرب إلى الاستيهام البورنوغرافي حول نهايات أرض لا تشبه أرض البشر في شيء، وتشبه كثيراً جسد الشرقية الشبق الملتهب، ذي السرّة الخرافية.

صبحي حديدي

كورنيليوس كاستورياديس «منجز وينبغي إنجازه»، سوي، باريس، ١٩٩٧.

Cornelius Castoriadis :Fait et à faire
(les carrefours du labyrinth-V)
Seuil - Paris 1997 284 P.

يواصل المفكّر الفرنسي، اليوناني الأصل، كورنيليوس كاستورياديس، في كتابه الأخير «منجز وينبغي إنجازه»، مشروعه الهادف إلى تحصين الأفراد والتجمعات الطوعية بالأسلحة المعرفية، علماً وعملاً، والتي تسمح لهم بالتوصل إلى إدارة شؤون حياتهم بأنفسهم من خلال إعلاء شأن التخيّل، الفردي والاجتماعي، باعتبار هذا التخيل مدار الإبداع الذاتي. ومعلوم أن كاستورياديس بدأ مشروعه هذا منذ نهاية الاربعينات، حين أسس مع مجموعة من المثقفين الفرنسيين البارزين (ادغار موران وكلود لوفور مثلاً) حلقة ومجلة عرفتا، طوال الخمسينات وأوائل الستينات، باسم «أشتراكية أو بربرية». وقد عرفت هذه المجموعة وعرف مشروعها باسم «المجالسية» التي انخرطت في نضالات اجتماعية وسياسية (عمالية خصوصاً) تفترق في توجهها عن توجه الحركات الاجتماعية والنقابية المتصلة بالماركسية

الشائعة وأحزابها. ومع أن كاستورياديس ابتعد منذ أواسط الستينات عن الماركسية، فإنه لم يقطع كافة أواصره مع المنظور الماركسي الذي يبقى منه، في رأي كاستورياديس، عناصر تصلح وتساعد في عملية تحليل المجتمعات المعاصرة.

نصوص الكتاب الجديد، وهي عبارة عن محاضرات ومقابلات ومقدمة طويلة، تظلّ إلى حدّ بعيد وفيّة للأفكار والمنطلقات الأولى والأساسية التي أفصح عنها كاستورياديس في كتبه السابقه والصادرة في هيئة مؤلّف مفتوح ومتتابع الأجزاء، بعنوان «تقاطعات المتاهة»، إضافة إلى كتب مستقلة يأتي في مقدمتها كتابه «التأسيس المتخيّل للمجتمع». وما تفعله النصوص الصادرة اليوم، هو إذاً استكمال البحث والبرهنة والمحاججة من أجل تدعيم المنظور والمشروع المذكورين. وهذا ما يفسّر، على الأرجح، حضور النبرة السجالية في هذه النصوص باعتبارها مداخل متفاوتة ومتنوعة إلى الموضوع ذاته. وإذا شئنا اختصار اللحظة المعرفية وترميزها، وهي اللحظة أو الحقل الذي يسعى كاستورياديس إلى إرساء منظوره الاستقلالي الذاتي داخله، يسعنا القول أنه (الحقل) منطقة تقاطع محتملة بين أرسطو وفرويد. على أن هذا التقاطع المنشود اقتضى ويقتضي من صاحبه والداعية إليه أن يحرّر النصابين الاثنين، أي الفلسفة والتحليل النفسي، من الأخطاء والترهات والشوائب النظرية التي علقت بهما واستمرت عبر الفكر الموروث. والحال أن نصوص كاستورياديس إنما هي التعبير الحاذق عن طريقته في خوض مواجهة فكرية على جبهتين تضمّ كل واحدة منها أنصارها ومنظّريها وأسلحتها المعرفية. فعلى جبهة الفلسفة، وفي ميدانها، نرى كاستورياديس يشنّ الهجوم النقدي تلو الهجوم على أفكار ومفاهيم كانط والظاهراتية والوجودية (هوسرل وميرلو - بونتي وهايدغر وسارتر)، ويرى أن الفلسفة الموروثة قاصرة عن الالتفات إلى النشاط النفسي للأفراد، وإلى ما هو أساسي في هذا النشاط وهو التخيّل. وعلى جبهة التحليل النفسي، وفي ميدانه، نراه يدحض أفكاراً شائعة لدى المحللين النفسانيين، وفي مقدّمتهم جاك لاكان، ويتهمهم كاستورياديس بالعماء السوسيولوجي والتاريخي لأنهم يقيمون تعارضاً بين الفرد والمجتمع، بينما واقع الحال يدلّ على أن الفرد هو أصلاً قطعة من المجتمع، وإن كانت سيرورة «الجمعنة» تحصل بوتائر وأنماط متباينة هي ما يسعى التحليل النفسي إلى إجلائه واستبانة عناصره وصولاً إلى نواة الكيان النفسي للفرد، أي ما يسميه «بالموناد» النفسي (والكلمة مأخوذة من فلسفة ليبنيتز وتعني الجوهر الفرد).

وحين نقول بأن اللحظة المعرفية التي ينشئ فيها كاستورياديس مشروعه الفكري هي منطقة تقاطع محتملة بين أرسطو وفرويد، فهذا لا يعني أن الرجل يكتفي بتعليب أو تظريف عناصر من الفلسفة الأرسطية ومن التحليل النفسي وإدخالها في بعضها البعض أو تركيبها على بعضها البعض. فهو لا يرمي سلاحه النقدي عندما يستعرض أفكار الكبار، وبالتحديد أرسطو وفرويد. ونراه في غير موضع يتحدث عن ضرورة تجاوز الحدود، إن لم يكن انتهاكها، التي رسمتها الفلسفة الأرسطية، لأنها لم تكن في زمنها قادرة على إجلاء كل شيء. وكذلك الأمر بالنسبة إلى فرويد، إذ هناك نواقص ومفارقات في عمل فرويد، وإن كانت الأفكار الأساسية صحيحة وتصلح كي تكون منطلقات لمعرفة الكيان النفسي للفرد ومنطق اشتغال اللاوعي والنوازع والرغبات المكتومة. كما أن كاستورياديس يظلّ متمسكاً بفكرته عن وجود تمايز بين نصاب الكيان النفسي الفردي ونصاب النشاط العقلي الشامل للكائن، أي بين التحليل النفسي والفلسفة. وتقاطع النصابين يعود إلى فعل التخيل والإبداع الذاتي الذي يسم نشاط الكائن الحي، أكان هذا الكائن فرداً أو مجتمعاً.

ينطلق كاستورياديس من فكرة أساسية مفادها أن «كل موجود حي هو موجود من أجل ذاته. وهذا يعني، أولاً وقبل أي شيء، أنه يبدع عالمه الخاص - عالماً خاصاً به». ويستدعي هذا الأمر، بدوره، أن يمثل هذا الموجود الحي (أن يكون له أو أن يكون) نفساً، وهذا ما يجعله كائناً حياً. واللغة المشتركة تقرّ ر ذلك بوضوح عندما تقابل بين الكائنات الحيوية والكائنات الجامدة، كما أن أرسطو يؤكد ذلك في صورة

إجمالية في مؤلّفه حول «النفس». ومع أن أرسطو اكتشف بوضوح، من خلال كلمة الفانتازيا، التحديد الأساسي للنفس، ألا وهو التخيل، فإن هذا التحديد أقصي، في مجموع الفلسفة الموروثة، إلى مرتبة «ملكة» (أو «وظيفة») من بين ملكات أو وظائف أخرى للنفس، بل جرى اعتبارها ملكة ثانوية في معظم الأوقات ووظيفة مضلّلة عموماً، باستثناء كانط وفيخته.

والتخيل، بحسب كاستورياديس، «هو المقدرة على إيجاد ما لا يقع في العالم الطبيعي (الفيزيائي) حصراً، وهو، أولاً وقبل كل شيء، المقدرة على تمثيل الذات، وعلى تقديم من أجل الذات، وبطريقة خاصة، لما يحيط بالكائن الحي وما يعنيه، بما في ذلك وجوده الخاص بالطبع». ويكرّس الكاتب قسماً لا بأس به من مناقشاته النقدية الفكرية، من أجل إثبات أن التمثيلات إنما هي صور وتعبيرات من إنشاء التخيل. والمجتمعات كلّها تتشيّد استناداً إلى دلالات اجتماعية متخيلة، وتفترق هذه المجتمعات وتتباين عن بعضها البعض تبعاً لاختلاف الدلالات المذكورة ومنطق تأسيسها المتخيل. غير أن كل مجتمع، وكلّ نظمة فكرية تأخذ في إقفال دائرة الدلالات الأساسية المتخيلة وتضع سياجاً حولها، كي يصبح نطاقها عالماً خاصاً بهذا المجتمع أو ذاك . هناك تجربتان أو لحظتان، في تاريخ البشرية، جرى فيهما كسر وقطع لهذا السياج المحكم : الفلسفة الاغريقية ونشأة المدينة ذات التنظيم الديمقراطي، والرأسمالية الحديثة في أوروبا الغربية. فها هنا حصلت عملية تسمح بوضع أسس المجتمعات ونظمها وقيمها موضع التساؤل المفتوح والمتواصل. وهذا لا يعني أنه لا توجد ميول إلى إقفال الدائرة من جديد، بل أن الرأسمالية تحاول ذلك ولو بطرق حاذقة ومتجددة. بعبارة أخرى، نجد في المجتمعات الرأسمالية الحديثة عناصر تسمح للأفراد أو للمجموعة بأن تتحصل على استقلالها الذاتي، ولا يتم ذلك، في نظر كاستورياديس، من خلال الركون إلى قيم وآليات الرأسمالية الشائعة والسائدة، فهذه تقود، بالرغم من قدرتها على التمثيل الديمقراطي والتعبير المستقل، إلى انتشار التفاهة وتعاظمها.

والاستقلال الذاتي أو الحكم الذاتي، يحيل، في نظر كاستورياديس إلى فكرة الناموس (القانون) التي وضعها فلاسفة الإغريق بالتمايز والتعارض عن فكرة «الطبيعة». ذلك أن الناموس هو «مؤسستنا المتخيلة الإبداعية، والتي بواسطتها نجعل أنفسنا كائنات بشرية». أن يكون المرء مستقلاً ذاتياً، سواء تعلّق الأمر بانسان فرد أم بمجموعة «لا يعني أن يفعل هذا المرء «ما يرغب أن يفعله» أو ما يحلو له أن يفعله في هذه اللحظة، بل يعني أن يمنح المرء نفسه قوانينه الخاصة». لا يتعلق الأمر إذاً بدعوة إلى إطلاق العنان للرغبات والنزوات والأهواء الملجومة بدعوى أن النظام الأخلاقي السائد يقمعها ويكبتها، كما حسبت بعض الجماعات المتحدرة من اليسار الأوروبي عموماً، والفرنسي خصوصاً، بل يتعلق الأمر بانشاء سيرورة إبداعية متخيلة تهدف إلى تحرير الفرد والمجموعة من الاستلاب والخضوع لمقتضيات ومتطلبات خطاب يحكم الطوق على الحياة النفسية والإجتماعية. وشاغل كاستورياديس الأخير من كل هذا هو توليد الإمكانية والمجال كي يستوي الفرد ذاتاً مفكرة تميّز بين الغث والسمين وتتعهد نفسها بنفسها، وكذلك الأمر بالنسبة للمجموعة الإجتماعية. وصورة هذه السيرورة التحريرية تنطبق، إن لم تكن مستوحاة، من صورة المعالجة في التحليل النفسي والهادفة، في نهاية المطاف، إلى توصل الشخص المُعالَج إلى التحكّم باللاوعي (أو اللاشعور) بدلاً من أن يكون عبداً وآلة يتحكم فيها هذا اللاوعي. وفي هذا السياق تظهر أهمية «التسامي» التي يشدّد عليها كاستورياديس ويوليها مكانة بارزة في علاقة النفس الفردية بالعالم وأشيائه. ذلك أن التسامي، وهو فعل من أفعال التخيل الجذري الإبداعي، يدفع الفرد إلى الخروج من شرنقة كيانه المغلق كي يوظف نشاطه في مواضيع وأشياء تحظى باعتراف اجتماعي. وهاهنا، يفترق صاحبنا عن تيّار شائع في التحليل النفسي يعتبر هذا التحليل بمثابة عملية تفضي إلى تكيف الفرد مع الواقع بغض النظر عن طبيعة هذا

الواقع. فكاستورياديس يعتبر أن «مبدأ الواقع» الذي يتحدث عنه المحلّلون النفسيون (بالتقابل مع «مبدأ اللذة»)، ليس سوى الواقع الاجتماعي، وفي هذه الحالة، يمكن دعوة الفرد إلى التأقلم مع هذا الواقع الاجتماعي والسعي إلى تغييره بالطرق المناسبة. تجري الأمور، وتتقدّم المناقشات، كما لو أن كاستورياديس يدافع عن قيمة وجدارة التحليل النفسي ويدحض، في آن، نزعة الإمتثال والانصياع الشائعة لدى كثيرين من أتباع فرويد.

يبقى أن نشير إلى أن كاستورياديس توقف، على ما يبدو من كتابه الأخير، عن إطلاق صفة «الثورية» على مشروعه الهادف إلى بناء الذات والمجتمع المستقلين استقلالاً ذاتياً. وقد يكون اختفاء هذه الصفة دليلاً على رغبة الكاتب في التخفف من ألفاظ زائدة جاءته من لغة ماركسية أو متحدرة منها. ويبقى أن نشير كذلك إلى أمر يصعب الاقرار به، في عمل كاستورياديس وطريقته في الشرح والمحاججة والمعالجة، ونعني بذلك سعيه بإلحاح، وبشيء من اللجاجة، إلى اقتراح حلول لمعضلات ومسائل شائكة من خلال ردّها إلى مقولات كبرى وواسعة. فهو يقيم تصنيفات وتمييزات كبيرة وقاطعة إلى حد يجعلنا نرتاب في قيمة صلاحيتها الاجرائية، وفي طريقة فهمها لصيرورة الأفراد والمجتمعات. فالقول مثلاً بالتعارض شبه المطلق بين مجتمعات، يسوسها العقل والفلسفة ومجتمعات خاضعة للمتخيل الديني لا يسمح كثيراً بتعقل التراسلات وأشكال التداخل بين النصابين، كما يختزل إلى حدّ بعيد تاريخ هذا المجتمع أو ذاك لمجرد حضور الكتب المقدّسة في ثقافته. هذا مع العلم بأن كاستورياديس يتمسك مطلقاً بضرورة الالتفات إلى الشأن الاجتماعي – التاريخي.

أحمد بيضون ، كلمن، من مفردات اللغة إلى مركّبات الثقافة، دار الجديد، بيروت، ١٩٩٧.

لئن كان الباحث والكاتب اللبناني أحمد بيضون يعتبر اللغة ذائقة أدبية، فإنّ قارىء كتابه سيعثر على صياغات ونمط من الكتابة يضعان الذائقة الأدبية هذه موضع التحقق والتطبيق. وما سيعثر عليه القارىء ليس «الأسلبة» وحدها، والمبالغة أحياناً في تنكّبها والاسترسال فيها، بل سيجد كذلك شيئاً من لذة القراءة التي يبدو أنها تجدّد الصلة مع تراث من جمالية التعبير اللغوي، وهو التراث الذي عاش ويعيش، منذ فترة طويلة، حالة انحسار تعود على الأرجح، إلى الإقبال المحموم، في أغلب دوائر الكتابات الثقافية العربية، على ترجيح فعالية النص على حساسيته. ويدلّ هذا، في حدّ ذاته، على وجه من وجوه مفارقات والتباسات طرائق تعبيرنا وتصوراتنا عن الحداثة وتحقيق دخولنا فيه. والأسلبة، لدى أحمد بيضون، مقيمة في طول النصوص التي يضمها الكتاب وعرضها. وهذه النصوص هي مقالات وكلمات ومحاضرات توالدت على امتداد ستة عشر عاماً. وقد ارتأى المؤلف أن يوزعها ويرتبها بحسب مدارها لا بحسب تعاقبها الزمني. وعلى هذا النحو قيض لها أن تستقر على مدارين اثنين شاسعين: مدار اللغة ومدار الثقافة. ومدار اللغة هنا يتناول نظرية المفردة وإنشاء المعاجم اللغوية، وهو يحتل تقريباً نصف الكتاب أو أقلّ بقليل. ويتضمن هذا القسم بحثاً شائعاً في عبارة «كلمن» وتوالي حروفها المتتابع في العديد من اللغات، وفي مصادرها الأسطورية ودلالاتها

الرمزية. كما يتضمن مقابلة شيّقة أجراها الكاتب مع العلاّمة، الراحل منذ فترة وجيزة، عبد الله العلايلي، إضافة إلى معالجة نقدية لبعض المعاجم العربية الموضوعة، وتصورات عملية عن مشاريع لصناعة معجم أو معاجم جديدة عمل بيضون على وضعها، لكنها لم تر النور حتى الآن.

إذا كان موضوع المعاجم والنظريات المتعلقة بالمفردة العربية، أقرب إلى إثارة اهتمام الباحث المتخصص في الشأن اللغوي واللساني، فإن شواغل الثقافة من شأنها أن تخاطب القارىء العام تاركة له حرية التمعن وإجالة النظر في هذا الشاغل أو ذاك. والحال أن نصوص بيضون المتعلقة بالثقافة، متنوعة جداً بدون أن تفقد وحدتها.

ففي مدار الثقافة هذا، نجد دراسة حول فقه الجسد في كتاب «نهاية المأمول» لنصير الدين الطوسي، ودراسة حول «حياة طه حسين الثانية»، ومعالجة نقدية لكتاب الباحث اللبناني ناصيف نصار حول «فلسفة المثال الممكن وإمكان المثال الفلسفي»، وتناولاً لقضية الفرد في العالم العربي بعنوان «فردية الشذوذ وفردية القاعدة»، ونصّ تعليق على محاضرة لعبد الله العروي جرت في معهد العالم العربي في باريس، وتعليقاً نقدياً على كتاب ادوارد سعيد حول الامبريالية. ويحتل الشأن اللبناني، ثقافة ومجتمعاً وتاريخاً، مكانة مهمة داخل المدار الثقافي العام فها هنا نجد نصوصاً تتحدث عن ثقافة الحيرة التي تسم حياة المثقفين اللبنانيين إثر الإعلان عن نهاية الحرب الأهلية، وعن «معركة المشرق في مذكرات الشهود من العرب والأوروبيين»، وقراءة مطولة في «تجديد النظر في تاريخ لبنان: حدود الأصول وأصول المؤرخين»، ونجد قراءة لأعمال ندوة عن تاريخ لبنان عقدت في أوكسفورد. يضاف إلى ذلك نصّان وضعهما بيضون في آخر الكتاب بمثابة خاتمتين، الأول يتعلّق بهاجس الهوية، والثاني بعنوان «دين الحداثة ودين التقليد» وهو في الأصل نصّ موضوع بالفرنسية نشر في كتاب جماعي أشرف عليه المؤرخ الفرنسي دومينيك شيفالييه.

وما يسترعي الانتباه ويثير الإعجاب، في آن، هو أن مسلك أحمد بيضون البحثي يتفادى السقوط في المعالجات الضمنية الشائعة والتي تجعل الباحث، في معظم الأحيان، يستنطق موضوعه استنطاقاً ثم يسوقه سوقاً إلى الصورة التي يحسب لها القدرة على إجلاء المعنى واستنفاده. بدلاً من ذلك، يقارب بيضون موضوعه مستعيناً بأدوات التحليل التي من شأنها أن تناسب المقاربة المقترحة، فلا يشغله هاجس الإلتزام والتقليد لهذه المدرسة الفكرية أو تلك. فهو حين يعالج، مثلاً، صورة الجسد في فقه الطوسي، يروح يستخدم أدوات بحثٍ مستمدّة من علم الإناسة (الأنثروبولوجيا) ومن التحليل النفسي، كما يرصد بيضون صيغ انتقال المعنى الذي يتسقطه من مستوى إلى مستوى آخر. ويعود اختيار بيضون لصورة الجسد في الفقه إلى أن «جسم الإنسان مائل في قلب النظام الذي يعرضه الكتاب (نهاية المأمول للطوسي)، أي - إن شئنا التعميم - في قلب الشريعة الإسلامية برمّتها» وبدون اللجوء إلى أحكام مسبقة، يخوض بيضون في مختلف أوجه التقنيات الفقهية وتصوراتها لضبط الأجسام. ويدخل في الاحرام، والطهارة، والنجاسة، وغسل الميت والجماع.. إلخ، ويحصي بيضون محاور الدلالات الأساسية لصورة الجسد في الكتابات الفقهية وهي «الحذر من الحياة النباتية والحنين إلى العناصر، تجذر ثنائية الطهارة والنجاسة في الجسد نفسه، والخروج من حضن الأم تمهيداً لإدراج الجسد في شقاء هذا العالم، والنزوع في الوقت نفسه إلى فردوس آخر، الرعب الفظيع من استغراق الجسم في عملية التحلّل التي يفتتحها الموت ومحاولة تجاوزها نحو عناصر الخليقة الأولى، رفض الايروسية الذاتية والتوجه نحو أفق مفارق، توسيط الرجل في العلاقة ما بين جسم المرأة والمقدّس، الرفع من شأن تمام الخلقة الجسدية (وهي عمل الخالق) وتصوير كل تدخل في أحوال الجسد، في سبيل استجابة الرغبات المنبثقة من الحياة العلائقية، على أنه مشروط الإباحة بتنزّل إلهي.»

وعندما يعود بيضون، في نص طويل آخر، إلى الجدل المستجد حول كتاب طه حسين «في الشعر الجاهلي»، إنما

يحاول رصد طرائق الاستعادة، لدى باحثين ومثقفين عرباً، لمعركة أدبية اندلعت في الربع الأول من القرن الحالي وبدا أنها أصبحت في ذمّة التاريخ. وما يتجدد من خلال صورة طه حسين إنما هو منطق الخصومات والمعارك بين مساجلين يسعى كل واحد منهم، باستثناء البعض، إلى القضاء الرمزي والثقافي على الآخر.

ثمة ملمح آخر في مسلك أحمد بيضون الثابت على اعتداله وتواضعه، وهو يتعلّق بموقع المثقف عموماً وبتمثله لدوره ومكانته. من ذلك موضوع الفردية، إذ يرى صاحبنا «أن أول ما يجب توكيده هو أن الفردية لا يستقيم لها مفهوم واحد أبداً». ويلحظ وجود ضربين من الفردية على الأقل. في الغرب الأول تكون علاقة الفرد بالمجتمع على صورة التناطح، وهو ينطوي على أنواع الشذوذ جميعاً. أمّا الضرب الثاني فيتعلق «بفردية الجملة». وفرضيتها أن يكون المجتمع كله مكوّناً من أفراد. وهذا الضرب هو السائد في المجتمعات الغربية الصناعية. ولا يبدي أحمد بيضون أي انبهار بهذه الصورة في حدّ ذاتها، بل يحاول رصد دلالة استوائها من خلال مقاربة للشروط الإجتماعية والتاريخية لإنتاجها ملتفتاً إلى ظواهر العنف الجماعي التي تصاحبها أحياناً. ويرى بيضون أننا «من جهتنا، لم نستنبت في أرض مجتمعاتنا هذا الجذر التاريخي للفردية المعممة، ولم نهيىء له أيّاً من الأطر الصالحة لنموه. أو أن هذه الأطر بقيت عندنا جهيضة ومغلوبة. وليس خطأ عقد الصلات ما بين إخفاق هذه الفردية عندنا وقضايانا الكبرى». مجمل هذه الملاحظات تجعل أحمد بيضون يستحبّ التصعلك «حيث تعزّ الفردية ويلتبس أمر الرغبة فيها. فعلى التصعلك وحده معوّلنا إن كنا نرجو حظاً من الاحاطة. وذاك أن التصعلك ليس ما تظنون. فهو لا يحول بين أحدٍ وبين الحلاّق، وبخاصّة إن كنت ترجو أن يغسل الحلاق شعرك، قبل قصّه، بالماء الذي أنت فقير إليه في منزلك البيروتي.»

للصعلكة إذاً، في منظور بيضون، كامل معناها النبيل، فهي التي تسمح للمثقف بأن يقيم مسافة نقدية حيال الأطر الاجتماعية والثقافية الساعية إلى حبسه داخل شرنقتها، وهي، أي الصعلكة، التي تجعله يحرص على ممارسة النقد من حيث هو اختبار لصلاحية وقيمة هذا الأمر أو ذاك، لا يحدوه في ذلك سوى تحصيل القدرة على ممارسة الحرية وتحقيق فردية لا تكون شذوذاً ولا تكون تماشياً مع قطيع الجماعة وأهوائها. ومن عايش عن كثب أشكال الاستنفار والجموح والنبذ والاحتشاد الأعمى، وهي بعض من أشكال العبث والقسوة في الحرب الأهلية اللبنانية، يستطيع أن يفهم دعوة بيضون المجازية والرمزية إلى التصعلك.

حسن الشامي

عيسى مخلوف، الأحلام المشرقية : بورخِس في متاهات «ألف ليلة وليلة»، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٩٦.

يعمل الشاعر والباحث اللبناني عيسى مخلوف في كتابه «الأحلام المشرقية: بورخس في متاهات الف ليلة وليلة» على تفحص أثر الشرق في مؤلفات الشاعر والكاتب الارجنتيني الشهير خورخي لويس بورخس، ملقياً الضوء على طبيعة علاقة بورخس بمصادره العربية والتأثير العميق لهذه المصادر على شعره وقصصه وكتاباته المختلفة. ويقوم

مخلوف بالجاز ترجمة عدد كبير من قصائد بورخس التي تتضح فيها التأثيرات العربية البارزة، إضافة الى ترجمة قصتين من قصص بورخس هما «الملكان والمتاهتان» و«ابن رشد واقتفاء المعنى». ويضيف الكاتب اللبناني إلى هذه المختارات مقدمة مطولة تتناول عالم خورخي لويس بورخس والمحطات البارزة في حياته ومصادره الثقافية المختلفة والكيفية التي يجدل بها التأثيرات المختلفة في أدبه ليشكل أشعاره وقصصه.

وإذا كان موضوع الكتاب يتمحور حول تأثيرات «الف ليلة وليلة» وعمل ابن رشد الفلسفي على انتاج بورخس من أشعار وقصص، فإن مؤلف الكتاب يعرج على المحطات الرئيسية في حياة الكاتب الارجنتيني الذي رحل عن عالمنا عام ١٩٨٦، بعد أن جاوز السابعة والثمانين من العمر. والمدهش، كما يقول المؤلف، أن يكون بورخس الذي «ولد قبل عام واحد من بداية القرن العشرين (...) ظل يعلن انتماءه إلى القرن التاسع عشر، قرن الأحلام الكبيرة والأدب الكبير». فلقد كان بورخس صاحب ثقافة موسوعية شاملة، وأدبه يمثل لقاء بين ثقافات العالم وحضاراته، ويعد مزيجاً من الثقافات الاسبانية والانكلوساكسونية والالمانية والايطالية والفرنسية والآسيوية والعربية - الاسلامية. وقد مكنه عمله مديراً للمكتبة الوطنية في بوينس أيريس من الاطلاع على ثقافات العالم وصهرها في نتاجه الأدبي الذي يتردد بين القص والشعر والتأملات الفلسفية. والمدهش في سيرة بورخس انه لم يكن قد أتم الحادية عشرة من عمره عندما قرأ «ألف ليلة وليلة» و«دون كيخوته» لسيرفانتيس ومؤلفات تشارلز ديكنز ولويس ستيفنسون وروديارد كيبلينغ وادغار الن بو التي عثر عليها في مكتبة والده الذي كان قد ترجم «رباعيات عمر الخيام» الى اللغة الاسبانية. ولقد مكنته قراءاته المبكرة ونبوغه غير العادي من ترجمة «الامير السعيد» لأوسكار وايلد وهو في سن التاسعة من عمره، ونشرت صحيفة «البابيس» الاسبانية الشهيرة ترجمة بورخس تلك ظانة ان والده هو من أنجزها.

ورغم أن العمى أصاب بورخس خلال فترة عمله في مكتبة بوينس أيريس الوطنية إلا أنه استمر يجمع الكتب ويكدسها في منزله وكأن باستطاعته قراءتها بنفسه. وهو يصف كيفية اصابته بالعمى قائلاً : «لم يكن هناك لحظة حاسمة ومحددة. حلّ ذلك مثل غسق صيفي بطيء. كنت مديراً للمكتبة الوطنية في بوينس أيريس وبدأت أجد نفسي، شيئا فشيئاً، محاطاً بكتب بلا أحرف، ثم فقد أصدقائي وجوههم، ثم لاحظت أن لا أحد في المرآة». لقد خيم الظلام على عالم بورخس، ولكنه ظل ينجز كتبه وقصائده وقصصه بمساعدة والدته وآخرين من أصدقائه. ومن المدهش أن بورخس ظل يتوهم طوال حياته أنه ليس أعمى، وكان يصرح على الدوام أن «الكتاب أحد أسباب السعادة الممكنة». وهو يعتبر أن «الكتاب قياساً إلى كل ما ابتكره الانسان، هو أكثر ما يدهش، ذلك أن الوسائل والأدوات الأخرى امتداد لجسده: المجهر والتلسكوب امتداد لبصره، الهاتف امتداد لصوته، المحراث والسيف امتداد لذراعه. أما الكتاب فهو شيء آخر تماماً. إنه امتداد لذاكرته ومخيلته».

إذن، بسبب تعلق بورخس بالكتاب، على الصعيدين المعرفي والطقسي، يحتل كتاب «ألف ليلة وليلة» مكانة مركزية في عمله القصصي والشعري. وإذا كانت المادة العربية والاسلامية ماثلة في انتاج بورخس، فإن اهتمام الكاتب الارجنتيني بكتاب «الليالي» لا تستطيع الكلمات وصفه. لقد قرأه في ترجمات عدة وفي طليعتها ترجمة الانجليزي ريتشارد بيرتون الذي أطلق على ترجمته عنوان «الليالي العربية». وهو ينهل في كتابه «ألف» وكتابه القصصي الآخر «كتاب الرمل» من معين «ألف ليلة وليلة». ويمكن القول أن «كتاب الرمل»، الذي لا تحصى صفحاته وليس فيه صفحة أولى أو أخيرة، هو كتاب «ألف ليلة وليلة»، خصوصاً أن الراوي يقول أنه أخفى هذا الكتاب السحري النادر العجيب خلف أحد أجزاء كتاب «ألف ليلة وليلة» في مكتبته. ونحن نقع في أشعار بورخس على ذكر كتاب «الليالي» ممتزجاً برؤية طقسية سحرية:

تقول العرب : ما بمقدور أحد

إتمام قراءة «كتاب الليالي».

فالليالي هي الزمن، ذاك الذي لا ينام.

واصل القراءة بينما يموت النهار،

هناك، حيث تروي شهرزاد حكايتك.

كما أن السندباد يصبح الوجه الآخر لعوليس في قصيدة تتخذ من البحر موضوعاً لتأمل الوضع الانساني:

البحر. البحر الفتي. بحر عوليس

وعوليس الآخر الذي يسميه

المسلمون السندباد البحري

أما فيما يتعلق بالتأثيرات العربية - الاسلامية عليه فإنه يعد نفسه خلاصة أعراق عديدة في إشارة مجازية إلى امتزاج الدم الامريكي اللاتيني بدماء أعراق بشرية تمازجت في الدم اللاتيني وأخصبته:

في المجرى الساكن للنهر،

الساكسونيون، العرب والقوطيون

الذين أنجبوني على غفلة منهم،

هل أنا هذه الأشياء وغيرها

أم أنها مفاتيح سرية وعلوم جبر صعبة

مما لن ندركه أبداً؟

إن خورخي لويس بورخس يعترف بالدين الكبير الذي يدين به لمصادره العربية، التي كانت، إلى جانب مصادر ثقافية أخرى، هي التي شكلت المجازه الكبير على صعيد الرواية والقصة القصيرة والشعر وكتب أخرى، يصعب أن نعين موقعها على خارطة الأنواع الأدبية. وهو إن كان لا يمل من ذكر «ألف ليلة وليلة» وسحرها الكبير الذي ملك عليه مخيلته فإنه يعود أيضاً إلى ذكر شخصية «ابن رشد» الذي يتماهى معه بورخس في قصصه ويصبح هو المتكلم باسمه. ومع أن بورخس يقر أن ما يعرفه عن ابن رشد هو مجرد فتات قرأه في كتابات ارنيست رينان ولين وأسين بالاثيوس، إلا أن عالم ابن رشد وكتبه والبيئة الاجتماعية التي نشأ فيها وعمل وأنجز كتبه، حاضرة في قصص بورخس التي يرد فيها ذكر ابن رشد.

ولعل هذا الحضور العميق لـ «ألف ليلة وليلة» و«ابن رشد» كذلك أن يفسر حجم التأثيرات العربية الاسلامية في ما كتبه خورخي لويس بورخس.

فخري صالح

سيرة السيّد المسيح لابن عساكر الدمشقي،تحقيق : سليمان علي مراد،دار الشروق ، عمّان ، ١٩٩٦ ، ٣٧٥ صفحة.

يقدّم كتاب «سيرة السيّد المسيح» لابن عساكر الدمشقي أول وأوسع الروايات الإسلامية عن حياة ورفع السيّد المسيح، أقرب الأنبياء إلى الإسلام بعد النبي إبراهيم، والذي بحسب المصادر الإسلامية، كان النبيّ الذي بشّر بقدوم محمد آخر الأنبياء في مواجهة الدعاوى اللاهوتية اليهودية التي كانت تنفي ذلك بشدة.

أما الكاتب فهو أبو القاسم علي بن الحسن بن هبة الله المعروف بابن عساكر، وهو من مواليد دمشق في عام ٤٩٩ للهجرة ١١٠٥ للميلاد والمتوفى عن واحد وسبعين عاماً في العام ٥٧١ للهجرة ١١٧٦ للميلاد.

أما لماذا قام ابن عساكر الدمشقي بترجمة عيسى بن مريم عليه السلام في كتابه الكبير ذي الثمانين جزءاً (تاريخ

دمشق) على الرغم من أن السيّد المسيح لم يُعرف عنه أنه عاش في دمشق، فذلك يعود، بحسب محقق الكتاب الباحث سليمان علي مراد إلى إعتماد ابن عساكر، فيما يبدو، أحد تفاسير سورة «المؤمنون» وهي : «وجعلنا ابن مريم وأمّه آيةً، وآويناهما إلى ربوة ذات قرار ومعين»، وهو يفيد أنّ الربوة الواردة في الآية هي دمشق، وتحديداً المكان الذي يُسمى إلى الآن «الربوة» قرب دمشق، إضافة إلى ما يتوارد في الذاكرة الإسلامية عن نزول السيّد المسيح يوم القيامة على أحد أبواب دمشق.

فسبب الترجمة، إذاً، ليس أيديولوجياً وحسب، بل له علاقة باعتقاد ابن عساكر انه يترجم لإحدى شخصيات مدينة دمشق، غير أنّ ذلك لا ينفي التوظيف الأيديولوجي للروايات بما يصب في المحصلة في «أسلمة» السيّد المسيح لخدمة قضايا الإسلام في القرن الثاني عشر للميلاد، وهو قرن الحروب الصليبية بامتياز، ولإثبات هشاشة الستار الديني الذي اتسمت به تلك الحرب، من خلال التأكيد على التقارب بين الديانتين وبين نبي الإسلام والسيّد المسيح.

وأيّاً كان السبب في الترجمة للسيد المسيح، فإن ما يقدّمه ابن عساكر في «سيرة السيّد المسيح» يُعتبر أفضل المصادر الإسلامية، على الإطلاق، حول الرؤية الإسلامية للسيد المسيح، من حيث كمية الأخبار ومنهجية البحث الصارمة في تقصي الخبر، بما يُعرف بصحة الإسناد، وهو الكتاب الأول في المكتب الإسلامية المخصص للسيّد المسيح.

ولّما كان السيّد المسيح يقدم في الأناجيل عبر تفاصيل كثيرة وتسبقه مقدمات كثيرة تبشّر به وتمهّد لقدومه كمخلّص وقادر، فإن ابن عساكر يعتمد الرواية القرآنية لميلاده وحسب، لذلك يكتفي بشرح وتفصيل الآيات القرآنية التي أوردت ذكر ميلاده، ليَخلُص إلى ما بدأ به كتابه، وهو أن «عيسى بن مريم هو روح الله وكلمته وعبده ورسوله».

وفي مجال تفسيره لـ «روح الله» يورد ابن عساكر عدة روايات منها ما ينقله ابن عبّاس، من أن جبريل دنا من مريم ونفخ في جيفها (جيبها) فدخلت النفخة في جوفها، «فاحتملت» كما تحمل النساء في الرحم والمشيمة، ووضعته كما تضع النساء.

وفي رواية أخرى عن أبيّ بن كعب أن روح عيسى بن مريم عليه السلام من تلك الأرواح التي «أُخذ عليها الميثاق في زمن آدم عليه السلام، فأرسله الله إلى مريم في صورة بشر فتمثّل لها بشراً سوياً» مضيفاً أنها «حملت الذي خاطبها وهو روح عيسى» واصفاً عملية دخول الروح فيها بأنها تمت «من فيها».

ومن الطريف أن نلاحظ أن بعض الروايات التي يوردها ابن عساكر ترجح أن عملية الحمل لم تكن كغيرها. فعن قتادة بن الحسن أنه قال: بلغني أنها حملته لسبع أو لتسع ساعات ووضعته من يومها» في حين تؤكد روايات أخرى أنها حملته تسعة أشهر كما تحمل النساء.

ويرتبط ميلاد السيد المسيح في الروايات التي يوردها ابن عساكر بالتأكيد على طهرانيته التامة من أي دنس. فعن أبي هريرة أن «النبي صلى الله عليه وسلّم قال : ما من مولود إلاّ والشيطان يمسّه حين يولد فيستهل صارخاً من مسّة الشيطان إياه إلاّ ابن مريم وأمه». بل ان تاريخ مولده يرتبط بالأنبياء في الدرجة الأولى، لتأكيد صلته بهم «أنبأنا الشعبي قال : بلغني أن من آدم إلى مولد المسيح خمسة آلاف وخمس مابة سنة ومن الطوفان إلى مولده ثلاث آلاف ومائتان وأربع وأربعون سنة، ومن إبراهيم إلى مولده ألفان وسبع مائة وثلاث عشرة، ومن مُلك داود إلى مولده ألف وتسع وخمسون سنة» وهو «ولد في خمس وعشرين يوماً من كانون الأول» و«من رفع المسيح إلى هجرة محمد صلى الله عليه وسلم تسع مائة وثلاثة وثلاثون سنة، والله أعلم».

وبغضّ النظر عن عدم دقّة تحديد السنوات الفاصلة بين مولد المسيح وهجرة الرسول محمد عليه السلام كما نلاحظ هنا، وفي مواقع أخرى من الكتاب، من حيث تضارب الروايات حول عدد السنوات التي عاشها السيد المسيح على الأرض قبل أن يُرفع، فإن التنزيه الذي تتّسم به الرواية الإسلامية عن مولد المسيح تذهب إلى التطرّف أكثر من

الرواية الإنجيلية لمولده، فمولده في الرواية الإسلامية يشكّل ضربة موجعة للشيطان نفسه:

«أنبأنا المنذر بن النعمان الأفطس أنه سمع وهب بن المنبّه يقول: لما ولد عيسى بن مريم أتت الشياطين إبليس لعنهم الله، فقالوا : أصبحت الأصنام قد نكّست رؤوسها، فقال : هذا حادث قد حدث.. مكانكم، فطار حتى جاب خافقي الأرض فلم ير شيئاً، ثم جاب البحار فلم يقدر على شيء، ثم طاف أيضاً فوجد عيسى قد ولد عند مذود حمار، وإذا الملائكة قد حفّت حوله، فرجع إليهم، فقال: إن نبياً قد ولد البارحة، وما حملت أنثى قط ولا وضعت إلاّ وأنا بحضرتها إلاّ هذا، فأيسوا أن تُعبد الأصنام بعد هذه الليلة، ولكن إئتوا بني آدم من قبل الخفة والعجلة».

أما صفات السيد المسيح الفسيولوجية فإنها ترد في كتاب ابن عساكر منسوبةً إلى النبي محمد عليه السلام دون سواه، وذلك إما عن طريق رؤيا جاءت محمد في المنام أو الرؤية في إسرائه إلى السماوات. فعن عبدالله بن عمر عن أبيه قال «سمع رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول : بينما أنا نائم رأيتني أطوف بالكعبة، فإذا رجل آدمُ سبط الشعر بين رجلين ينطف رأسه ماءً، فقلت : من هذا؟ قالوا: هذا ابن مريم» أو «هذا المسيح بن مريم» في رواية أخرى. وفي حديث آخر، عن ابن عباس، تتكرر الصفات السابقة تقريباً، لكن هذه المرة لدى لقاء محمد عليه السلام به في السماوات العُلى ليلة إسرائه، فقد رآه «رجلاً أحمر، ربعة، سبطاً كأن رأسه يقطر الدهن».

وأكثر ما يستوقف في كتاب ابن عساكر إفراده مساحة واسعة من الروايات التي تؤكد القرابة الروحية بين محمد عليه السلام والسيد المسيح، فهي علاقة أخوة وتكامل رسالات، «عن أبي هريرة قال : سمعت رسول الله يقول : أنا أولى الناس بابن مريم. الأنبياء أولاد علاّت وليس بيني وبينه نبي» وفي رواية أخرى «أنا وعيسى أخوان لأنه بشّر بي وليس بيني وبينه نبي» وفي رواية ثالثة «أنا أولى الناس بعيسى بن مريم في الدنيا والآخرة» وعن أبي هريرة : قال رسول الله صلى الله عليه وسلم «ألا إن عيسى ليس بيني وبينه نبي ولا رسول، ألا إنه خليفتي في أمتي من بعدي». وعن أنس بن مالك قال : كنت أطوف مع رسول الله صلى الله عليه وسلم حول الكعبة إذ رأيته يصافح «شيئاً» ولا نراه، قلنا : يا رسول الله رأيناك صافحت «شيئاً» ولا يراه أحد، قال : ذاك أخي عيسى بن مريم، انتظرته حتى قضى طوافه فسلّمت عليه».

بل ان هذه الأخوة الروحية لا تشمل الحياة وحسب بل الموت أيضاً. فعن عائشة قالت : قلت : يا رسول الله. إني أرى أن أعيش من بعدك فتأذن لي أن أدفن إلى جنبك، فقال : وأنّى لي بذلك الموضع، ما فيه إلاّ موضع قبري وقبر أبي بكر وعمر وقبر عيسى بن مريم صلى الله عليه وسلّم». وفي رواية أخرى لا يرد ذكر أبي بكر وعمر بل عيسى بن مريم، وتضيف الروايات «وقد بقي في البيت موضع قبر».

وتذهب القرابة الروحية إلى إقران أحدهما بالآخر كشرط من شروط إيمان المسلم، فالإيمان بمحمد رسولاً لله يستلزم الإيمان بعيسى عليه السلام، بالضرورة وفي الوقت نفسه. فعن عبادة بن الصامت، قال : «سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلّم يقول : من شهد أن لا إله إلاّ الله وحده لا شريك له وأن محمداً عبده، وأن الجنة حق وأن النار حق وأن الساعة آتية لا ريب فيها، وأن عيسى عبده ورسوله وكلمته ألقاها إلى مريم وروح منه، أدخله الله الجنة على ما كان من عمل».

والأمثلة والروايات التي يوردها ابن عساكر عن تلازم النبييْن تتعدد وتشمل تحديد العمل أيضاً. فعمر عيسى يصبح مقياساً لعمر محمد، ففي إحدى الروايات تقول عائشة «أخبرتني فاطمة ان رسول الله صلى الله عليه وسلم أخبرها أنه لم يكن نبي كان بعده نبي إلاّ عاش بعده نصف الذي قبله، وأنه أخبرني أن عيسى بن مريم عاش عشرين ومائة سنة، فلا أراني إلاّ ذاهب على رأس ستين» ورغم اختلاف الرواة المسلمين وغيرهم في عمر السيد المسيح على الأرض، فإن ما يستوقف هو ربط عُمر محمد بعمر عيسى كمقياس، وهو ما يعضد ما ذهبنا إليه.

وفيما يتعلق بصورة السيد المسيح كما تقدمها الروايات التي يوردها ابن عساكر فهي بالغة الجمال والشفافية والفتنة، وهو ما لا نكاد نعثر عليه في صورة أي نبي آخر لدى المؤرخين الإسلاميين كافة. فعيسى، في هذه الصورة، متقشف الى حدود مدهشة، وزاهد في الدنيا إلى حدود غير مستطاعة بشرياً. فعن مجاهد أنه كان «يلبس الشعر ويأكل الشجر ولا يخبىء اليومَ لغدٍ، ويبيت حيث آواه الليل، لم يكن له ولد فيموت ولا بيت فيخرب». وقد مرّ به إبليس في رواية أخرى وهو متوسّدٌ حجراً، يقول له إبليس: يا عيسى قد رضيت من الدنيا بهذا الحجر، فيقوم وقد أخذ الحجر من تحت رأسه وقذف به إلى إبليس، وهو يقول له: «هذا لك مع الدنيا، لا حاجة لي فيه».

وهو في روايات أخرى «يأكل الشعير ويمشي على رجليه ولا يركب الدوّاب ولا يسكن البيوت ولا يصطبح بالسراج ولا يلبس الكراسف (القطن) ولا يمسّ النساء ولا يمسّ الطيب، ولم يمزج شرابه بشيء قط ولم يبرّده، ولم يدهن رأسه قط، ولم يجعل بين الأرض وبين جلده شيئاً قط إلاّ لباسه، ولم يهتم لغداء قط ولا لعشاء قط، ولا اشتهى شيئاً من شهوات الدنيا، وكان يجالس الضعفاء والزمنى والمساكين».

وهو في رواية أخرى ما ترك حين رُفع إلاّ مدرعة صوف وخفيّ راعي وقذّافة يقذف بها الطير، بل إن حب الدنيا، فيما يُنسب إليه، هو رأس كل خطيئة، وطالب الدنيا لديه «مثل شارب ماء البحر كلما ازداد شرباً ازداد عطشاً حتى يقتله»، ومن طلب الفردوس، في رواية عنه، «فخبز الشعير له والنوم في المزابل مع الكلاب كثير».

ورغم أن زهده في الدنيا معروف عنه في الأناجيل إلاّ انه يحتل في كتاب ابن عساكر حيزاً كبيراً ولافتاً، وهو ما يفسره محقق الكتاب في ذهاب المتصوفة الذين كانوا في عصرهم الذهبي، بحلول القرن السادس للهجرة، إلى البحث عن مرجعية نبوية يستندون إليها في ما يذهبون إليه، وانهم وجدوا هذه المرجعية في المسيح نفسه.

وإذا كان مولد السيد المسيح كما رأينا لدى ابن عساكر وصفاته متقاربة مع صورته في الأناجيل، فإن صلبه يشكل الخلاف الوحيد الذي يستحق الذكر بين الروايتين. فعلى حين تركز الأناجيل على جوهرية الصلب ودلالته، فإن الإسلام يرى أنه رُفع ولم يصلب، وهو ما يورده ابن عساكر في هذه الرواية «عن عبّاس قال: لما أراد الله أن يرفع عيسى إلى السماء، خرج على أصحابه ورأسه يقطر ماءً، فقال: إن منكم من سيكفر اثني عشرة مرة من بعد أن آمن بي، ثم قال: أيُّكُم يُلقى عليه شَبَهي فيقتل مكاني ويكون معي في درجتي، فقام شاب من أحدثهم سناً فقال: أنا، فقال: إجلس، ثم أعاد عليهم، فقام الشاب فقال: أنا، فقال: اجلس، ثم أعاد عليهم فقام الشاب فقال: أنا، فقال: نعم أنت ذاك، فألقي عليه شبه عيسى ورُع عيسى من روزنة (الكوّة في أعلى السقف) في البيت إلى السماء... وجاء الطلب من اليهود فأخذوا شبهه فقتلوه وصلبوه. وكفر به بعضهم اثني عشرة مرّة بعد أن آمن به، فتفرقوا ثلاث فرق، فرقة قالت: كان الله فينا ما شاء ثم صعد إلى السماء، وهؤلاء اليعقوبية، وفرقة قالت: كان فينا ابن الله ما شاء ثم رفعه إليه، وهم النسطورية، وقالت فرقة: كان عبد الله ورسوله ما شاء ثم رفعه الله إليه، وهؤلاء المسلمون».

وهو يرفع بمساعدة جبريل في حديث نبوي، «عن أنس بن مالك قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلّم: لمّا اجتمعت اليهود على أخي عيسى بن مريم ليقتلوه بزعمهم، أوحى الله إلى جبريل أن أدرك عبدي، فهبط جبريل، فإذا هو يسطر في جناح جبريل مكتوب: لا إله إلاّ الله، محمد رسول الله، قال: يا عيسى قل. قال: وما أقول يا جبريل؟ قال، قل اللهم إني أسألك باسمك الواحد الأحد، أدعوك اللهم باسمك الصمد، أدعوك اللهم باسمك العظيم الوقر الذي ملأ الأركان كلها، ألا فرّجت عني ما أمسيت فيه وأصبحت فيه، قال: فدعا بها عيسى، فأوحى الله إلى جبريل أن أرفع إليّ عبدي...».

أما متى رُفع، فترتبط الروايات الإسلامية بينه وبين الإمام علي في ذلك. ففي رواية منسوبة عن عليّ، يقول: إن

جليلي حدّثني أن أضرب لسبع عشرة تمضي من رمضان، وهي الليلة التي مات فيها موسى، وأموت لاثنتين وعشرين تمضي من رمضان، وهي الليلة التي رُفع فيها عيسى»، أي في العشر الأواخر من رمضان، وربما ليلة القدر، وعن سعيد بن المسيّب أن المسيح «رُفع... وهو ابن ثلاثة وثلاثين سنة».

ورغم الاختلاف الملحوظ بين الرواية الإسلامية كما يقدمها ابن عساكر في كتابه هذا وبين الرواية الإنجيلية، فإن صورة السيد المسيح المقدمة في الرواية الإسلامية لا تكاد تضاهيها صورة أي نبي آخر، بل نجد في الروايات التي أوردها ابن عساكر إفتتاناً بهذه الصورة يعكس رغبة جارفة في نسبة السيد المسيح إلى الإسلام ومماهاته فيه على نحو بالغ الجمال رغم ان لذلك علاقة بالمصفاة الأيديولوجية التي ما من سبيل إلى إنكار تأثيرها وفاعليتها... وما الضير في ذلك ما دامت الصورة مقدمة بهذا الجمال والصفاء، في زمن نرى فيه البعض يحاول إقامة الأسوار وحفر الخنادق بين ديانتين عظيمتين يجمع بينهما أكثر مما يفرّق، وكتاب ابن عساكر برهان على ذلك وعلى عظمة المسيح في عين الإسلام وسموّ منزلته في قلوب المسلمين ونبيهم محمد عليه السلام.

زياد بركات

عمّان

د. عبد الرزاق عيد، أزمة التنوير: شرعنة الفوات الحضاري، دار الصداقة، حلب، ١٩٩٧.

النهضة، التنوير، العقلانية، الديمقراطية وحقوق الإنسان والمواطن، المجتمع المدني والشرعية الدستورية.. أخذت تعود إلى مركز الحقل الثقافي العربي، بعد أن طغت عليها وحجبتها الأصالة والخصوصية والتراث والرسالة الخالدة والإسلام هو الحل وحاكمية الله واقتصاد السوق... التراثويون قالوا كل ما لديهم، وباتوا يعيدون ما كان ذات يوم مدهشاً ومبلسماً للجراح، وجامعاً لشتات الذات المهزومة على محور، من الوعي الذاتي الإيهامي. لكن حساب البيدر كذّب حساب الحقل، فلم تكن النتائج (الموضوعية) متفقة أو متسقة مع الأهداف (الذاتية) والنيات الطيبة. وأسفرت «الحركة» عن حركة اعتماد لا عن نقلة. وليس هذا لأن آليات التأويل وإعادة التأويل والتلفيق قد كلّت، بل لأن مرحلة برمتها قد شارفت على الانقضاء.

«دولة العلم والإيمان» التي كانت التراثوية، بما تنطوي عليه من خصوصية قومية أو إسلاموية ملتبسة وإيهامية، شاخت، ودخلت منذ حين مأزقها الذي لا مخرج منه، بعد أن بدت على حقيقتها: لا علم ولا إيمان، بل وثنية جديدة واستلاب ناجز، وتابعية أتت على ما تبقى من استقلال وطني. آية ذلك أن الأمة لم يعد لديها ما تحافظ عليه، بل بات عليها أن تستعيد ما سُلب منها: استقلالها وحريتها وثروأتها وحقلها السياسي وكرامتها. ولن يتاح لها ذلك قبل تصفية الحساب، نقدياً، مع هذه المرحلة ومخلفاتها الأيديولوجية والسياسية، أي مع الوعي الذي جسدته. تصفية الحساب مع الوعي الفصامي، الهذياني، المباهي بـ «علميته» و«واقعيته» هي ضرب من جهاد المعرفة، جهاد النفس الأمارة بالسوء، وضرب من دفاع عن حقوق العقل وحرية الضمير.

في سياق هذا المشروع الجهادي/ النقدي، المعرفي/ السياسي يندرج كتاب الدكتور عبد الرزاق عيد «أزمة التنوير

ـ شرعنة الفوات الحضاري» الذي جاء بعد كتابه «ياسين الحافظ ـ نقد حداثة التأخر» الذاهب في الاتجاه نفسه. ولما كان كل مشروع نهضوي يقتضي، وينطوي على عودة إلى بداية ما؛ فإن عبد الرزاق يختار العودة إلى فكر النهضة العربية، فكر التنوير، في صيغة «دفاع» عن النهضة والنهضويين وعن التنوير. وهذا الدفاع مقدمة لازمة لاستعادة فكر النهضة وتمثله نقدياً، من دون أوهام حول واقع أن هذا الفكر قد تشكل بين سندان التأخر التاريخي ومطرقة الغرب الاستعماري/ الحضاري منذ حملة نابليون على مصر عام ١٧٩٨. الدفاع عن النهضة والتنوير، هنا، اختيار واعٍ ينطوي على نقد معرفي/سياسي، وإدانة أخلاقية، في الوقت ذاته، للأنظمة الشعبوية، بما هي مظهر خاص «عالم ثالثي» للدولة الشمولية (التوتاليتارية) من جهة، وتأسيس فكري/ سياسي يقوم على ردم الهوة التي حفرتها هذه النظم بين محاولة النهضة الأولى التي انتهت مع طه حسين ومشروع النهضة الراهن، الممكن والواجب، من جهة ثانية.

لذلك فإن الكاتب ينطلق في نقده «القراءات التراثية الجديدة» من فرضية تقول: إن فكر النهضة «تفاعل مع التراث، ليس بوصفه الإشكالية المركزية، بل إحدى الإشكالات التي من خلالها كان الخطاب النهضوي يتأطر حول المشروعية الدستورية القانونية المدنية باعتبارها مسائل لا تتناقض مع الشرع، في حين أن القراءات المعاصرة (للتراث) كانت ثمرة التحدي الذي طرحته هزيمة ٥ حزيران (١٩٦٧)، فتحت باتجاه إنتاج تكيفاتها مع شروط الهزيمة، عبر المزيد من الإنكفاء والردة عن القيم العقلانية التنويرية للفكر النهضوي» ص٥. وهذه المقارنة بين فكر نتج في ظل نزوع إلى الإستقلال والحرية، أي إلى الذاتية أو وعي الذات، وإلى التقدم، وفكر نتج في ظل الهزيمة وانسحاق الذات، تبين أن الأول كان يعيش عصره ويتجه إلى المستقبل، والثاني أدار ظهره للعصر (معرفياً وثقافياً وأيديولوجياً) واتجه إلى الماضي، في محاولة دفاع وهمي عن الذات قد تكون مسوّغة أخلاقياً. ويرى أن أزمة التنوير تتبدى في توسع سلطان الأيديولوجية التقليدية السلفية كتعبير عن أزمة قوى التقدم القومية واليسارية (الماركسية). فإذا كانت التيارات الليبرالية، التي تبرعمت داخل الثقافة العربية، تمنحها ضرباً من العقلانية والعلمانية والتحديث، قد عاشت محنتها مع صعود الخطاب الشعبوي القومي التقليدي الذي هو «الرداء الفكري للفلاحين»؛ فإن هذا الخطاب سيلفظ أنفاسه أيضاً مع هزيمة حزيران التي توجت حالة الإخفاق الشامل للممكن النهضوي. وهذا تعبير عن انتقال الأمة إلى «المرحلة السعودية» أو «المرحلة الشخبوطية» بتعبير ياسين الحافظ، المرحلة التي من أبرز تظاهراتها: ١) تصفية مشروع أو جنين الدولة القومية والتقهقر إلى مرحلة ما قبل الدولة. ٢) تصفية أو تفسيخ الإشتراكيات المتأخرة لحساب رأسماليات متأخرة حولت الدولة إلى أداة للنهب والشعب إلى موضوع له. وكانت تصفية الناصرية كممكن نهضوي قومي، وتصفية الدولة ـ الأمة تتوج بأيديولوجية بدوية محمولة على براميل النفط لتمارس على الشعوب العربية الأقل تأخراً ضرباً من ضغط وابتزاز أيديولوجي وثقافي أسفر عن «دولة العلم والإيمان» الساداتية، وجمعية التكفير والهجرة، آخر ثمارها. وكانت الحصيلة انبعاث المجتمع ما قبل الكولونيالي، أو نكوص المجتمع إلى ضرب من سديمية قطيعية، مملوكية ـ عثمانية، أعادت إنتاج الروح الرعوية الثاوية في قلب المجتمع التقليدي. فالليبرالية «لم تتمكن من الإندماج العضوي في مجتمعها... والقومية التي فتحت لها الناصرية آفاقاً لممكن نهضوي ثانٍ، من خلال ثوريتها السياسية، سرعان ما اختنقت بعقلها التقليدي المحافظ أيديولوجياً ومجتمعياً، ذلك لأن الحركة القومية، رغم تناقضها مع الحركات التقليدية، ظلت تشاركها بعض عناصرها الأيديولوجية: الماضوية واللاعقلانية والمعتقدية، ناهيك عن إدانتهما المشتركة، من منظورات روحية وإيمانية، لليبرالية والماركسية على السواء. ولذلك تخلت عن مبدأ أساسي من مبادىء الدولة القومية وهو مبدأ العلمانية»ص١٠-١١.

في هذا المناخ ظهرت عدة قراءات معاصرة للتراث جعلت

منه إشكاليتها المركزية، وميداناً لتبييء النهاجيات الحديثة في الثقافة العربية (حنفي وأركون والجابري وتيزيني ومروة). وقد ذهبت هذه القراءات ـ كما يرى الكاتب ـ في الإتجاه المعاكس لقراءة طه حسين الذي «لم يكن مشغولاً بإثبات صحة المناهج التي توجه خطابه، بل كان مشغولاً بهم نهضوي عقلاني مدني ديمقراطي شجاع»، والذي كانت تاريخيته النقدية تعري التاريخ من أثواب الكهنوتية مميزة بين نسقين متوازيين متناظرين: النسق المقدس والنسق الدنيوي، البشري، كاشفة التحايل البشري على استخدام المقدس استخداماً نفعياً، بل وفي أحايين كثيرة إستخداماً دنيئاً. (ص١٤).

التراثويون المحدثون يرون القومية والديمقراطية والتنوير والتاريخية والوعي الكوني كمفردات غريبة على الحقل الدلالي للعقل العربي، وبالتالي «اعتداء على ذاتية الأمة»، لذا تكون في هذا السياق ما يسميه الكاتب «خطاب تحديث التأخر» وقد هيمنت مصفوفته على المشهد الثقافي العربي في الثمانينات، فراجت «المناهج الحديثة» تتبارى في البرهنة على النجاعة المنهجية لأدواتها المفاهيمية أكثر من النجاعة المنهجية في أدائها الوظيفي. (ص١٨). وراح التراثيون المحدثون ينتقلون من «شرعنة الفوات والتأخر إلى ملاحقة رجال التنوير ومطاردتهم ليقيموا لهم محاكم تفتيش لم يبرأ منها سلفي متقشف هو رشيد رضا بسبب دعوته إلى «الجمع بين علوم الغرب وعلوم التراث». واستكثر حسن حنفي على الأمة شعار البداهة الوطنية القائل «الدين لله والوطن للجميع» لأنه شعار علماني رفعه النصارى الموالون للغرب، بدءاً من شبلي شميل وفرح أنطون ويعقوب صروف وسلامة موسى ونقولا حداد، وصولاً إلى لويس عوض. «بل إنه رأى في تحدي ولي الدين يكن للسلطان العثماني موقفاً نصرانياً». ويخلص الكاتب إلى القول: «هكذا تبحث الهوية عن ذاتها في ثقافة الفتنة وصراع الطوائف».

ولا تتوقف الحملة على المسيحيين، بل تطال الإمام محمد عبده لتسامحه وتصالحه مع العصر، ورفض أن يكون الإسلام عدو المدنية والحضارية «فيشكك بوطنية الإمام ويخوّن بوصفه ممثلاً بارزاً «لنمط مهجّن ومهجِّن» على يد وجيه كوثراني». ويختزل الجابري «الذي قام بعملية سحل وإبادة للفكر العربي منذ عصر النهضة»، ولم يرَ فيه سوى «خطاب مريض.. يعبر عن حقائق نفسية وليس عن حقائق موضوعية.. و(مقولاته) فارغة جوفاء تعبر عن انفعالات إزاء الأحداث وليس عن منطق هذه الأحداث»، يختزل العلمانية في حدود الدين والدولة انطلاقاً من قراءة عقيدية دينية مبسطة، ويخلص إلى أنها «إشكالية زائفة منقولة عن الغرب المسيحي وصراعه مع الكنيسة». ويرى الكاتب أن الأطروحات النقدية المهمة لناقد العقل العربي (الجابري) ممتصة من الترسيمة النظرية النقدية لكتاب «الهزيمة والأيديولوجيا المهزومة» لياسين الحافظ الذي يرميه الجابري مع علي عبد الرازق بالضحالة. وكذلك يرى برهان غليون في العلمانية «أداة قمع إجتماعي وسياسي» تمارسه النخبة الحاكمة ضد الغالبية الشعبية. والقول بعلمانية الدولة في خطاب غليون، والخطاب السلفي عموماً، ليس إلاّ للقول بغربتها وتغربها عن الذاتية الإسلامية للأمة، ومن ثم الحكم بانعزاليتها ونخبويتها. وعلى هذا تغدو الدعوة إلى الديمقراطية في هذا الخطاب السلفوي المحدث دعوة إلى «ديمقراطية» الأكثرية الطائفية التي تجد في دين الغالبية آخر مرجع لها في مواجهة سلطة النخبة العلمانية. في حين كان حسين البنا، وهو أصولي متشدد وصاحب مشروع سياسي، يقول: «إن نظام الحكم الدستوري هو أقرب أنظمة الحكم القائمة في العالم كله إلى الإسلام.. إن مبادىء الحكم الدستوري التي تتلخص في المحافظة على الحرية الشخصية وعلى الشورى واستمداد السلطة من الأمة، وعلى مسؤوليات الحكام أمام الشعب، وتبين حدود كل سلطة من السلطات، هذه الأصول كلها تنطبق على الإسلام وقواعده في شكل الحكم». (ص٤٠). ناهيك عن الكواكبي الذي لم يكن لا نصرانياً ولا خادم سلطة. فخطاب التراثويين متراجع، بل منتكس، عن خطاب الأصوليين المتشددين. وهو إذ يتجلبب بجلباب العلم والنهاجيات الحديثة يعزز في مضمونه ونتائجه السلفية الارتدادية.

أما طيب تيزيني فيسهم، من زاوية أخرى، في «مذبحة التراث» إذ يقرر أن «الفكر العربي النهضوي (الحديث)، هو في مساره الإجمالي والرئيسي فكر الإخفاق، وهو، بصفته هذه، حمل ثلاث سمات رئيسية شكلت وشمه الراجح البيِّن، تلك هي: الهجانة والإصلاحية والقصور». وذلك بعد أن ذهب حسن حنفي والجابري وآخرون إلى القول باستقلاليته، بمعنى انفصال، فكر النهضة عن الواقع.

ولعل الدكتور عبد الرزاق ذهب بعيداً أيضاً حين ساوى بين موقف العروي وموقف حسن حنفي من مسألة علاقة فكر النهضة بالواقع، ولا سيما عندما يعتبر حنفي الفكرة القومية أثراً من آثار التغريب، وأن الاستعمار حمل هذه الفكرة خارج أوربا «كي يسيطر بها على الشعوب غير الأوروبية».

يبني الدكتور عبد الرزاق عيد نقده لأطروحات التراثيين الجدد على «الفحص الإجرائي لمردودية الفعل النظري في الواقع، من خلال طرح الأسئلة الإجرائية التي تنطوي على الوظيفة الأيديولوجية ونتائجها لأية ممارسة معرفية، لا سيما إذا كانت هذه الممارسة المعرفية تتصل بمشكلة الهوية الحضارية للأمة، وتمس تطلعاتها الحيوية الكبرى المتصلة بالسيادة والاستقلال والخروج من واقع التأخر والتبعية». (ص٤٤). وهذا يحيل على السؤال المتصل بفعل الكتابة: لمن نكتب، ولماذا نكتب؟ وعلى اختيار «مدرسة القارىء» لأن النصوص من دون قراء ليست أقل عدم اكتمال من قراء من دون نصوص. ومن منظور «مدرسة القارىء»، المتلقي العام، ممثل البداهة والحس السليم» يقرر أن «فكر عصر النهضة، بتعدد تياراته، تمكن من التوغل والانتشار في الثقافة الوطنية العربية المعاصرة وأنتج منسوباً من الوعي الإجتماعي كان كفيلاً بصياغة حسٍّ وطنيٍّ سليم بالهوية الثقافية والوطنية والقومية للفرد والجماعة، فشكل هذا الفكر أبجديات كانت تفصح عن نفسها بالنضالات الشعبية الوطنية والقومية، في مرحلة النضال في سبيل الاستقلال السياسي والتحرر الوطني»(ص٤٦)، إلى أن وقعت هزيمة حزيران التي شكلت بداية مرحلة جديدة «بدأت فيها المشاريع الجديدة في قراءة التراث كثمرة ونتاج للهزيمة». وقد شهدت فترة الخمسينات آخر قراءة عقلانية، نقدية، للتراث على يد طه حسين الذي «تعامل مع التراث كأنه ميراث أبيه، في حرية عقلية وروحية، من دون أية إشكالية تتصل بالأصالة أو المعاصرة. إنه ببساطة مجاله التاريخي، ميراثه، حقه، وهو حر التصرف في هذا الإرث. فكان يقبل عليه إقبال المتملك له ويتخطاه تخطي الواثق من استيعابه، أي يتجاوزه باتجاه العصر»(ص٤٨).

ويربط الكاتب، على نحو يستحق الإهتمام، بين تسيُّد الدولة القطرية التابعة والمرسلة، والاستبدادية بالتالي، وظهور الدعوة إلى إقامة دولة دينية، كان قد نظَّر لها سيد قطب ومدرسته الأيديولوجية السياسية، وتقاطعت معها النزعة الأصالوية التراثية السلفية. ويرى أن «كل التراث الإصلاحي الإسلامي لم يعرف دعوة إلى إقامة الدولة الدينية، منذ الطهطاوي وصولاً إلى حسن البنا. فقد بدأت هذه الدعوة تماماً مع الدولة الشعبوية التي راحت تتوثن، وتشيع مناخاً من الإمتثال والإذعان لنظامها الشمولي الذي يلغي المجتمع وتعدديته لصالح التوحيد: الحزب الواحد، الحاكم الواحد، البرنامج الواحد، الشعب الواحد، في ظل رقابة بوليسية موحدة في مطلق سيطرتها الشمولية. فكان الرد على التوحيد (العسكري) البشري بالتوحيد الإلهي..». وبين الصوت التوتاليتاري «الشعبوي العسكري الفلاحي المحدث والتابع، والصوت القادم من أعماق الماضي شاهراً سيف الإرهاب الأصولي، يبهت ويتلاشى الصوت التنويري العقلاني الديمقراطي..»(ص٥٣).

ماذا كانت النتيجة العملية، الواقعية (حساب البيدر) للفكر المستغرق في التراث والأصالة؟ هزيمة الأمة الأكثر شيناً وعاراً عام ١٩٩١، حين شاركت البداوة النفطية، وقوات عربية، الولايات المتحدة في حربها على العراق والأمة العربية. ولم يكن هذا ليحدث، على نحو ما حدث، لولا النكوص المشين من الأمة إلى الملّة، لولا «التفتت الذي لحق بالهوية الوطنية».

للخروج من قاع الهزيمة لا بد من عمل تاريخي، كلي، نهضوي، يبدأ بإعادة إنتاج إشكالية الكواكبي: «إشكالية النهضة في إشكالية الاستبداد». فلا نهضة ولا تقدم من دون مناهضة الإستبداد ومصرع الاستعباد. والمستبد في كل زمان ومكان «لا يخشى علوم اللغة وعلوم الدين ولا يخاف من العلوم الصناعية محضاً» والاستبداد يضغط على العقل فيفسده ويلعب بالدين فيفسده أيضاً. الكواكبي، في هذه الحيثية، أكثر معاصرة من التراثيين المحدثين إذ يقول: «إن كل الأمم المنحطة، من جميع الأديان، تحصر بلية انحطاطها السياسي في تهاونها في أمور دينها، ولا ترجو تحسين حالتها الإجتماعية إلا بالتمسك بعروة الدين تمسكاً مكيناً.. أرض الدين هي تلك الأمة التي أعمى الإستبداد بصرها وبصيرتها وأفسد أخلاقها ودينها، حتى صارت لا تعرف للدين معنى غير العبادة والنسك اللذين زيادتهما عن حدهما المشروع أضرّ على الأمة من نقصهما كما هو مشاهد في المتنسكين». إن مستبد السلطة اليوم، كما يرى الكاتب بحق، «صاغ لنفسه معارضاً محايثاً له في النوع والخصائص، إنه مستبد العقل» فوقعت الثقافة الوطنية بين فتاوى الشيخ وأوامر العسكري (بين السيف والبوط)، بين بؤس الورع وسفالة التهتك. وإنه من أجل تأسيس وعي إجتماعي وطني/ قومي ديمقراطي جديد، لا بد من فك الإرتباط مع هذه المعادلة الكارثية.

والبدوة الأولى في عملية فك الإرتباط البنيوي هذه تنطلق من تلمس خصائص البداهة الوطنية لتطور الحس السليم وفق جملة التعيّنات الملموسة والمطورة منهجياً من قبل نقاد «مدرسة القارىء».. أي البدء بالأبجدية الأولى لمعنى الدولة الحديثة والفرد والمجتمع، وما يشتق وما يتفرع عن هذه الأبجدية من مفردات وأدوات مفاهيمية تنتمي إلى المجال التداولي لهذه الأبجدية: حقوق الإنسان والمواطنة والأمة والمجتمع المدني والتعاقد الإجتماعي والشرعية الدستورية القانونية والعقلانية والديمقراطية والتنوير أي تحرير المجتمع من سلطة الدولة الإستبدادية مدخلاً لتحرير العقل. فالمتلقي المتماهي بالنص المقدس، بوصفه وحياً وعقيدة، لا يمكن أن يتفاعل مع النص الجديد في قراءة التراث ما لم يتم الإفراج عنه عقلياً وثقافياً وإجتماعياً وسياسياً، أي ما لم تتم عملية الفصل بين السلطة والمجتمع، بين النص والمقدس، بين الميث واللوغوس، (الأسطورة والعقل)، بين النقل والعقل والحكمة والشريعة، ليستعيد الإنسان طبيعته التي انفصلت عنه بحكم الاستلاب السلعي في النظام الرأسمالي، والإستلاب السلطوي لما قبل الرأسمالية. (ص٧٣). هذا العمل التاريخي يحتاج إلى عودة إلى «لحظة التشكل الأولى للثقافة العربية المعاصرة، من أجل تملكها وتجاوزها، وتعشيق حلقات السلسلة العقلانية النقدية الراديكالية التي عبثت بها أشد العبث ونكلت بها أشد التنكيل منظومة الوعي الأيديولوجي، منظومة أولوية العقيدة، علمانية كانت أم دينية».

يعقد الكاتب في الفصل الثاني مقارنة مهمة بين الجابري وطه حسين، ويمهد لذلك بتحديد العقلانية وتاريخيتها، ويميز العقلانية منهجاً ورؤية علمية للحياة والمجتمع من العقلانية كأداة أيديولوجية طبقية في خدمة الرأسمالية، منوهاً بالعمل الذي قام به سمير أمين لتفكيك آليات خطاب التمركز الأوروبي القائم على التشويه الثقافوي. ويقدم خطاب طه حسين، كنقيض منه خطاب الجابري، في هذا السياق. ويقرر أن طه حسين، بخلاف الجابري، لم ينسب إلى العقل صفة إثنية/ عرقية، ولم يميز عقل الشرق من عقل الغرب، إنطلاقاً من وحدة العقل البشري. فهناك عقل واحد تختلف عليه الظروف المتباينة المتضادة فتؤثر فيه اثاراً متضادة، لكن جوهره واحد ليس فيه تفاوت ولا اختلاف. في حين يميز الجابري بين عقل مكوّن عربي وآخر غربي، وينسب للعقل العربي صفات أساسية ثابتة وجوهرية، بخلاف أحمد أمين الذي رجم الجابري ونسب إليه القول بوجود ذهنية طبيعية (مزاجية) فوق الزمن والتاريخ، وادعى أنه يسير على درب المستشرقين. ويرى الكاتب في ذلك تشويهاً للنص النهضوي وافتراءً على النهضويين. وتمضي المقارنة بروية وحزم لتخلص إلى ترجيح كفة طه حسين، بدلالة إشكالية العقلانية ومدى

إنتاجها الراهن لوظيفة الوعي المطابق لحاجات التقدم. ففي الخطاب العقلاني النهضوي (طه حسين) تحضر علاقة التناظر بين العقل والنقل والعلم والدين كنسقين متغايرين متناظرين لا يتلقيان إلا في ظل الكهنوت والإستبداد والحكم المطلق، فلا بد من تحريرهما معاً لفك الارتباط بينهما. أما الجابري، فيشطر العقل العربي إلى أنساق مغلقة متغايرة: بياني وبرهاني وعرفاني، ويموضع البيان في المذهب السني، والعرفان أو «العقل المستقيل» في المذهب الشيعي، والبرهان في نقطة التقاطع مع العقل اليوناني/ الغربي. ويخلص الكاتب إلى أن طه حسين أكثر إخلاصاً للمنهجية الرشدية من الجابري داعية الانتظام بتراث ابن رشد ممثل «العقلانية المغربية» إزاء اللاعقلانية المشرقية. وبخلاف الجابري، أيضاً، لم يكن طه حسين يدعو إلى قطيعة إبيستمولوجية أو ثقافية أو أدبية مع التراث، بل أراد أن يجدد مناهج الرؤية لهذا التراث للكشف عن قيمه الجمالية والفكرية، بعد أن عافتها الأجيال الشابة، وذلك لكي تستعيد أجيال الأمة وعيها لتاريخها الثقافي.

ويمضي الكتاب في نقد ما يراه انقضاضاً على عصر النهضة لتأثيمه و«تخوين الفكر الغربي واتهام صانعي ثقافتنا الوطنية والقومية بالعمالة» وفي مشاجرة معرفية مع صادق جلال العظم، وأنطون مقدسي، وجمال باروت، منوهاً بخطاب نصر حامد أبو زيد وخياره الصعب خارج «الأوتوقراطي» و«الثيوقراطي». وبخطاب علي أومليل الذاهب باتجاه تمثل التراث وتجاوزه. فليس ثمة ما هو أدعى إلى التغرب والتغريب من الاستجابة لمقاصد الغرب الذي يريد إخراجنا من التاريخ إلى التراث.

ولكي لا يظن القارىء بعبد الرزاق عيد تعسفاً أو تجريحاً أو سجالية، قد يشي بها أسلوبه المتدفق وقلبه الحار وأناه الفولتيرية.. نحيل القارىء على الكتاب ليتحرى فيه مواقف التنويه والإشادة بهؤلاء الذين يتناولهم بالنقد. ولا نظنه يدعي لنقده أية معصومية. بل إن ثورته في شكل الخطاب ومضمونه تسوغها الدعوة إلى الرفض الحضاري للغرب وإلى القطيعة الحضارية، والدفاع عن العثمانلية، وهي دعوات تقوم جميعها على فكرة الأنساق المغلقة منذ كيبلنغ «الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا» وصولاً إلى الأنتروبولوجيا البنيوية التي تغلق النص كما تغلق الجنس والعرق. وفكرة النسق هذه التي يتداولها الخطاب العربي المعاصر لتعزيزها تحول دون التفكير بإمكانية النظر إلى الحضارة العالمية بوصفها حضارة كونية صنعتها البشرية عبر تفاعلها القومي والثقافي والحضاري تاريخياً. وتنكر وحدة العقل البشري لتنغلق على خصوصية «جوهرية» متعالية على التاريخ، وخارج التاريخ.

جاد الكريم الجباعي
دمشق


AL KARMEL (52)1997